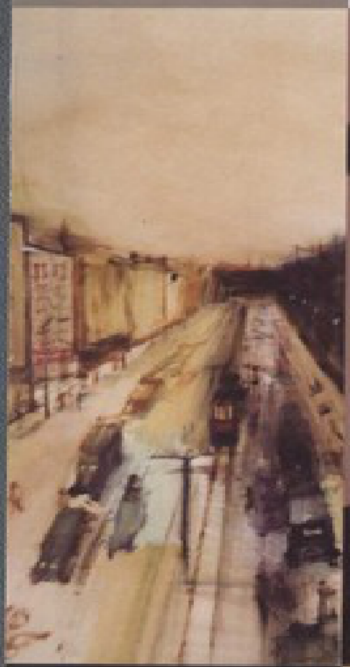
ЛАБАС



Наталия Семенова

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Художник Александр Лабас (1900–1983) прожил свою жизнь «наравне» с XX веком, поэтому в ней есть и романтика революции, и обвинения в формализме, и скитания по чужим мастерским, и посмертное признание. Более тридцати лет он был вычеркнут из художественной жизни, поэтому состоявшаяся в 1976 году персональная выставка стала его вторым рождением. Автора, известного искусствоведа, в работе над книгой интересовали не мазки и ракурсы, а справки и документы, строки в чужих мемуарах и дневники самого художника. Из них и собран «рисунок жизни» героя, положенный на «фон эпохи», — художника, которому удалось передать на полотне движение, причем движение на предельной скорости. Ни до, ни после него никто не смог выразить современную жизнь с ее сверхскоростями с такой остротой и выразительностью.

- Н. С. Семенова
  - Предисловие
  - Вступление
  - ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
    - Глава первая
    - Глава вторая
    - Глава третья
    - Глава четвертая
    - Глава пятая
  - ЧАСТЬ ВТОРАЯ
    - Глава первая
    - Глава вторая
    - Глава третья
    - Глава четвертая
  - ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ
    - Глава первая
    - Глава вторая
    - Глава третья
  - ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ
    - Глава первая
    - Глава вторая
    - Глава третья
    - Глава четвертая
  - ЧАСТЬ ПЯТАЯ
    - Глава первая

        - Глава вторая 1935 ГОД
    - ЧАСТЬ ШЕСТАЯ
        - Глава первая
        - Глава вторая
    - ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ
        - Глава первая
        - Глава вторая
    - ЧАСТЬ ВОСЬМАЯ
        - Глава первая
        - Глава вторая
        - Глава третья
    - ЧАСТЬ ДЕВЯТАЯ
        - Глава первая
        - Глава вторая
        - Глава третья
    - ЧАСТЬ ДЕСЯТАЯ
        - Глава первая
        - Глава вторая
    - ЧАСТЬ ОДИННАДЦАТАЯ
        - Глава первая
        - Глава вторая
    - ЧАСТЬ ДВЕНАДЦАТАЯ
        - Глава первая
        - Глава вторая
        - Глава третья
    - ЧАСТЬ ТРИНАДЦАТАЯ
        - Глава первая
        - Глава вторая
    - ПОСЛЕСЛОВИЕ
    - ИЛЛЮСТРАЦИИ
    - ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. А. ЛАБАСА
    - ЛИТЕРАТУРА
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10

- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54

- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98

- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142

- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151

Н. С. Семенова
Лабас

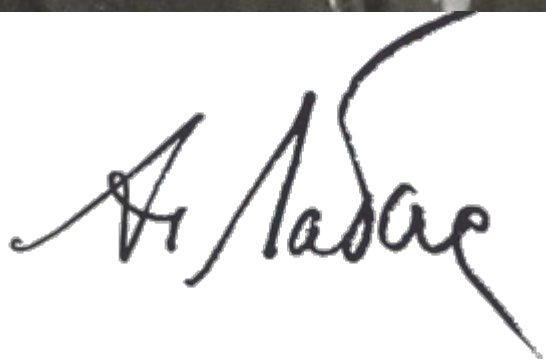
Предисловие
ХУДОЖНИК, КОТОРЫЙ ВО СНЕ СЛЫШАЛ МУЗЫКУ И ВИДЕЛ КАРТИНЫ

Подумаешь, тоже работа,
—
Беспечное это житье:
Подслушать у музыки что-то
И выдать шутя за свое.

Анна Ахматова. 1959

Наше поколение было скорее стойким, чем гибким.

Из стихотворения
А. А. Лабаса



Странно, но я совершенно не помню первой и единственной прижизненной выставки Александра Аркадьевича Лабаса на

Кузнецком Мосту. А ведь вполне могла бы видеть легендарного художника, творца «авиажанра» в 1976 году — хотя бы издали, как видела Тышлера на персональной на Вавилова, седого, в шелковом шейном платке, по-нездешнему элегантного. О Лабасе мы почти ничего не слышали, а Тышлер и Фальк в семидесятых были в моде у коллекционеров и у нас, молодых искусствоведов. Вдова Фалька охотно пускала к себе, а молодая жена Тышлера приходилась дочерью академику, что добавляло популярности художнику в научно-артистической среде. Когда я подала документы в университет на искусствоведческое, отец приятеля, членкор-математик, пристыдил меня: «Ну куда тебе-то в искусствоведы. Вот у Флоры Сыркиной муж Тышлер, это я понимаю. А ты зачем туда собралась?»

Лабасу тоже повезло с женой. В одном лице он получил верного друга и исследователя. Поклонявшаяся его таланту жена Леони и «рекрутированная» ею племянница сделали все возможное и невозможное, чтобы сохранить его наследие, не только художественное, но и литературное. Сначала Ольга Лабас только помогала, а с уходом тети превратилась в архивариуса, машинистку и куратора. Теперь она сама готовила к изданию воспоминания, писала предисловия к каталогам и искала спонсоров, чтобы Третьяковская галерея, Русский музей и ГМИИ сделали художнику достойные выставки. Чутье не подвело Лабаса, завещавшего свое наследие юной дочери своего двоюродного брата. Такие подвижницы, как Ольга Михайловна Бескина, урожденная Лабас, встречаются среди наследников не часто. Исключительно благодаря ее усилиям художник занял то место в иерархии отечественного искусства, которое по праву заслужил.

По большому счету, судьба Александра Лабаса была скорее счастливой, хотя и далеко не безоблачной. В его жизни было все: романтика революции, выставки и награды, обвинения в формализме, заработки панорамами и диорамами, два неудачных брака, расстрел любимого брата, эвакуация, скитание по чужим мастерским и, наконец, малогабаритная квартира, путевки в дома творчества, персональная выставка и посмертное признание. Его картины 30 лет не покупали музеи, зато боготворила жена, ставшая его ангелом-хранителем. И вдовой она оказалась не менее образцовой, чем вдовы Фалька и Тышлера. Это она, Леони Нойман, приехавшая в 1931 году в СССР из Германии, с которой в любви и согласии Александр Лабас прожил почти полвека, с чисто немецким педантизмом складывала письма, заявления, квитанции, а также копии и черновики документов (Александр Аркадьевич до последнего дня, по старинке, писал с

черновиками). С такой же самоотверженностью она собирала эскизы и наброски мужа, раскладывала их по сериям, датировала и заносила в картотеку сотни холстов и тысячи акварелей и рисунков. «У Шуры не было работ лучше или слабее, они все равно прекрасны», — говорила Леони Беновна. Она, единственная, чьему глазу Лабас абсолютно доверял, имела право хвалить всё, к чему прикасалась рука любимого мужа.

Вдвоем с Ольгой они разбирали рукописи его воспоминаний — десятки общих тетрадей и блокнотов, подбирая сотни разрозненных листочков по цвету чернил, выгоревшему краю, следам от скрепок. Первую из тетрадей Александр Аркадьевич начал в 1956 году, после XX съезда КПСС, когда многие облегченно вздохнули и перестали говорить шепотом. В конце 1970-х по настоянию племянницы был куплен магнитофон, и рассказы стали записывать на пленку (из подобных аудиовоспоминаний родится уникальный фонд звуковых мемуаров Виктора Дувакина, успевшего расспросить и Азарх-Грановскую, тетку сына Лабаса, и последнюю жену Фалька Щекин-Кротову, — на эти тексты я часто буду ссылаться). «То, что дядя Шура наговаривал, часто уже встречалось в рукописях, — рассказывала мне Ольга Бескина-Лабас, занимавшаяся расшифровкой записей в 1990-х годах. — Вариантов одной и той же истории было столько, что я была не в силах разделить, что дядя говорил мне когда-то сам, а что взято со страниц рукописей и сипящих и хрипящих записей. Нужно было сопоставлять, добавлять, заменять… Иногда он исписывал тетрадь почти полностью, а порой бросал на первой же странице, или вел мысль, но, отвлекшись, забывал, не дописав фразы. А потом, не найдя нужный листок (они жили в невыносимой тесноте, и тетради чем-то постоянно заваливали сверху), переписывал историю заново, отчего каждый сюжет имел множество вариантов. Порой продолжение мемуара находилось совсем в других записях, но чаще всего так и оставалось лишь беглой зарисовкой».

Из этих воспоминаний, как из кусочков мозаики, я и собирала «рисунок жизни» моего героя, вплетая его личную судьбу в судьбы близких и не очень близких ему людей, а потом накладывала ее на «фон эпохи». Наверное, прием монтажа был подсказан мне самим художником, применявшим подобные стыки в своих работах, — без них жизнеописание становилось вялым и беспомощным. Еще мне очень помогали его воспоминания, которые я несколько «олитературила», взяв на себя смелость пройтись по его записям редакторской рукой, — родные, зацикленные (в хорошем смысле слова) на передаче малейших

оттенков его речи, на это не решились. Правка была минимальная: неспешная интонация лабасовских повествований, напоминающая «цветовые размывы» его поздних акварелей, не исчезла. Ведь в его записях все как бы под сурдинку — чувства, переживания, как, собственно, и в самой его живописной манере. Возможно, в молодости он был бесшабашнее и бойчее, а к старости как-то затих: бросил курить (раньше в день выкуривал по две пачки папирос), не пил даже по праздникам, бранных слов не употреблял («черт знает что» и «мерзавцы» — самые грубые выражения, которые от него слышали).

Искусствоведы редко пишут биографии. Их больше занимают эволюция стиля и композиционные приемы, нежели перипетии судьбы художника. Меня же интересовали не мазки и ракурсы, а справки с печатями, выписки из домовых книг и отделов загсов, строчки в чужих мемуарах и случайные намеки в записях самого Лабаса — весь тот сор, из которого, от главы к главе, прорастает фигура твоего героя. Обычно мы представляем себе художника по его работам — точно так же, как актера по «одушевленным» им персонажам. Конечно, глядя на неистовую живописную вязь Ван Гога, сразу догадываешься о душевном состоянии автора, однако за «ликованием красок» Матисса сложно разглядеть страдающего бессонницей, неуверенного в себе мастера, сумевшего «упростить живопись». А Кустодиев с его нарядными ярмарками и масленичными гуляниями — разве приходит в голову, что этот нескончаемый праздник создан прикованным к инвалидному креслу человеком? Или певец русской природы Левитан, на поверку оказывающийся форменным неврастеником.

Что касается Лабаса, то у него подобного диссонанса не наблюдалось. И в восемьдесят он писал о том, что мир прекрасен, чудесен, загадочен и он мечтает передать восторг «от моря, неба и воздуха, от красивых, умных, добрых и честных людей» через свою живопись. «Ночью лил дождь, спал плохо, все время снились новые картины. Много, иногда одна за другой, в рамах, как на выставке, а иногда они возникали на белом холсте на короткое время. Безусловно, что-то совсем новое появляется у меня во сне. Так было и в молодости. Это для меня хороший знак, значит, скоро пойдет новая серия, новые композиции, новые цветовые решения, можно сказать симфонии. Подсознание само работает и ничего не спрашивает, а мое дело хорошо этим воспользоваться».

Нельзя сказать, чтобы Лабас-художник был обделен вниманием вовсе. О нем писали лучшие отечественные критики. В 1920-х и 1930-х — Грабарь, Тугендхольд, Эфрос, Эренбург, в

1960–1970-х — Александр Каменский, тот самый, который придумал определение «суровый стиль» для искусства шестидесятников, а в картинах Лабаса усмотрел приемы «романтического монтажа», историограф ОСТа Владимир Костин, знаток русского авангарда Василий Ракитин, исследователь советской графики Евгения Буторина — автор вступительной статьи к каталогу выставки 1976 года, а затем и долгожданной монографии, которую с немалым трудом удалось пробить в издательстве «Советский художник».

За последние годы вышло несколько выставочных каталогов, а также «Воспоминания» художника, подготовленные Ольгой Бескиной-Лабас. Помимо этих изданий в моем распоряжении были не публиковавшиеся ранее записи художника, документы из его архива и воспоминания сына художника Юлия Александровича Лабаса «Когда я был большой». А еще была постоянная, ежедневная переписка с Ольгой, были мои вопросы и ее ответы, часто подробные, тонкие и точные, готовые блицмемуары, которые оставалось лишь «причесать» и вплавить в ткань повествования. Вместе с ней и ее мужем Андреем, замечательным ученым и интереснейшим собеседником, мы ходили по Риге, и они показывали мне дом, в котором жила семья Лабас, трамвайные пути, по которым уже тогда, в самом начале XX века, бежал трамвай. Мы искали окно, из которого мальчик Шура Лабас с восторгом смотрел на проходивший трамвай, шли на городской рынок, переделанный из ангаров, где 100 лет тому назад стояли первые российские дирижабли, потрясшие воображение будущего создателя «авиажанра». Из Парижа мне звонил Вася, Василий Иванович Ракитин, полвека тому назад переступивший порог мастерской на Верхней Масловке, и я отчаянно пыталась оживить его память накопившимися у меня вопросами. На Масловке меня угощала пирогами Евгения Иннокентьевна Буторина, отлично помнившая длинный коридор, в самом конце которого находилась мастерская, и то, как она поднималась по деревянной лестнице (той самой, без единого гвоздя, сделанной еще Татлиным) на антресоли, куда пускали лишь избранных.

Александр Лабас любил повторять, что даже самая страшная реакция не может задавить художника, если он по-настоящему талантлив. «Чтобы выдержать, нужно иметь волю и силы, — говорил он. — От бездарей ничего не останется, а от настоящего искусства людям будет прибыток. От меня останется молодым многое, и многое пойдет им на пользу». Александр Аркадьевич вообще любил заглядывать в будущее — и когда рисовал

«Пришельцев далеких планет», и когда начал делать свои записи. В том, что его тексты будут опубликованы, а его искусством будут интересоваться, причем с каждым годом все больше и больше, он ни на минуту не сомневался. Попав на одну из последних лабасовских выставок, Кира Долинина, удивительно тонкий петербургский критик, написала: «Есть художники мощнее, есть мастеровитее, есть именитее, но Лабас, как беззаконная комета, пролетает мимо всех этих иерархий и оседает в пишущейся сегодня новой истории советского искусства отдельной, но очень важной строкой».

«Отдельной, но очень важной строкой» — точнее не скажешь. Всю жизнь Лабас двигался в свободном полете по раз и навсегда выбранной траектории. И ничто не могло заставить его изменить маршрут. Не нужно совершать подвигов, достаточно просто найти силы сохранить себя. Читая дневники художницы Татьяны Мавриной, я наткнулась на такую запись: «Можно сказать: „сегодня фальковская погода“? Пейзаж фальковский? Можно. Значит, он научил видеть. Значит, он вечен, пока земля стоит на месте…» Но ведь и лабасовский пейзаж тоже существует? Значит, и этот художник достоин своего жизнеописания!

Благодарю за поддержку Фонд художника А. А. Лабаса, а также моих друзей и коллег. Огромное спасибо искусствоведу Владимиру Полякову, не раз подсказывавшему мне нужные ходы, а также коллекционеру Александру Кронику и художнику Сергею Егорову за их тонкие замечания и советы. Благодарю также за помощь художников Михаила Язилевича, внука художника М. Аксельрода, и Владимира Янкилевского, поделившихся со мной своими воспоминаниями. Особая благодарность моей школьной подруге Инне Агапьевой, которая вот уже в третий раз своим профессиональным редакторским глазом проходит мои тексты в серии «ЖЗЛ», прежде чем я отважусь представить их на суд издательства.

Вступление
«ТАК ВЫ ЕЩЕ ЖИВЫ?»

До постройки бетонной громады Дома художника на Крымском Валу главные выставочные площадки столицы располагались на улице со странным названием Кузнецкий Мост. Выставиться «на Кузнецком» было вожделенной мечтой каждого члена МОСХа — Московского отделения Союза художников. Центральный выставочный зал «Манеж» предназначался исключительно для всероссийских показов достижений советских художников, тогда как на Кузнецком, 11, устраивали ежегодные весенние и осенние отчетные выставки МОСХа, а в залах на Кузнецком, 20, — небольшие групповые и скромные персональные. С начала 1960-х годов оба зала стали необычайно популярны. Вдруг выяснилось, что отечественная история изобразительного искусства не ограничивается передвижниками и их наследниками из АХРРа[1]. Так, нам, родившимся после войны, открывался первый русский авангард: Лентулов, Павел Кузнецов, Альтман… Послабления, впрочем, были сделаны далеко не для всех. «Проблемных», не сумевших, по мнению идеологического отдела ЦК КПСС, вписаться в соцреализм мастеров, рисковали показывать исключительно вдали от центра. «Классика советского формализма» Тышлера — на Вавилова, Фалька — в зале на Беговой; в 1966 году, чтобы попасть на выставку Фалька, замерзавшая очередь разводила костры.

Короткую хрущевскую оттепель сменил брежневский застой, но реабилитация голуборозовцев, бубновалетовцев, футуристов, конструктивистов и представителей прочих групп, обществ и объединений шла полным ходом. Мастерам русского авангарда посвящали монографии, их картины колесили по свету и время от времени попадали в лучшие музеи мира. Жаль, что большинство из них покинули сей мир, так и не узнав об обрушившейся на них посмертной славе.

Александр Аркадьевич Лабас, находившийся в опале как формалист[2] с середины 1930-х годов, терпеливо ждал, когда о нем вспомнят. В 1966-м, после тридцатилетнего перерыва, его работы появились на групповой выставке. Работ набралось так много, что художникам выделили зал «первой категории» на Кузнецком, 11, за углом здания Строгановского училища на Рождественке, в котором Лабас когда-то учился. Теперь там помещался Архитектурный институт, а улица носила имя Жданова; яростный борец с «безродными космополитами» пришел

бы в ужас от выставки, трое из пятерых участников которой были евреями[3].

До первой персональной выставки оставалось еще целых десять лет. Лабас продолжал писать заявления в МОСХ и отсчитывал десятилетия, благо ему, ровеснику века, считать было удобно. Александру Аркадьевичу исполнилось семьдесят. На выставку «Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе» его не пригласили. Конечно, было обидно, но, как уверяют близкие, он никогда не жаловался. А ведь в Музее Востока «отметились» все его товарищи по цеху: и те, кто в 1910-х годах стремился на Восток за экзотикой, и те, кого в 1930-х направляли в далекие республики в творческие командировки, и те, кого в 1940-х эвакуировали в теплые, но не слишком приветливые к чужакам края. В залах музея, помещавшегося тогда на улице Обуха (ранее и ныне Воронцово Поле), висели работы Петра Кончаловского, у которого Лабас учился во ВХУТЕМАСе; Роберта Фалька, одна из жен которого недолго была женой Лабаса и навсегда осталась матерью его сына; Константина Истомина, вместе с которым молодой Лабас преподавал во ВХУТЕМАСе, а также соседей по вхутемасовскому дому — Александра Древина, расстрелянного в 1937 году, и его вдовы Надежды Удальцовой, медленно, но верно превращавшихся в классиков Павла Кузнецова и Аристарха Лентулова.

Из поколения родившихся на рубеже веков к тому времени почти никого не осталось в живых: последним из этой плеяды в 1968 году скончался Павел Кузнецов. Даже из первых вхутемасовцев к концу 1970-х здравствовали лишь двое — Лабас и Лучишкин. Неудивительно, что лабасовский сосед по даче был поражен, встретив у калитки автора знаменитых картин, источавших неподдельный восторг перед наступающей эрой всеобщего счастья. Пожилой мужчина в белой летней шляпе оказался тем самым художником, кто в далеких 1920-х годах писал аэропланы, дирижабли и парады.

— Простите, мне сказали, что здесь живет художник Лабас.

— Рад познакомиться. Лабас — это я.

— Так вы еще живы? — невольно вырвалось у молодого человека.

Похожее случилось с молодым Иосифом Бродским, привезенным приятелем на дачу к Ахматовой в Комарово. «Я приезжал туда два или три раза, толком не понимая еще, что происходит. Для меня это был скорее выезд за город, чем встреча с великим поэтом, — вспоминал потом Бродский. — Но однажды, когда я вечером возвращался от нее в поезде один, мне припомнились какие-то строчки ее стихов, и внезапно завеса

спала. Я осознал, с кем я имею дело».

Ахматову не печатали почти 30 лет. До первого сборника, в котором были собраны стихи и проза, Анна Андреевна не дожила. Небольшой черный томик (лично мне он был куплен итальянскими друзьями-славистами в «Березке» — иначе как на валюту достать книгу было нельзя) вышел в 1976 году. В том же году на Кузнецком, 20, состоялась персональная выставка Александра Лабаса. Успех был невероятный: более тысячи посетителей в день. Кто-то слышал о существовании художника, некоторые видели его работы. Теперь же перед ними открылся совершенно новый, незнакомый мир. Иначе как вторым рождением назвать это было нельзя. Можно лишь догадываться, какие чувства переполняли самого Лабаса. Племянница вспоминает, как дядя вырезал из газет и журналов статьи и заметки о выставке и по многу раз перечитывал, подчеркивая отдельные фразы красным карандашом. Было видно, как он при этом волновался: даже ему, так уверенному в своем таланте и значительности, общественное признание было необходимо.

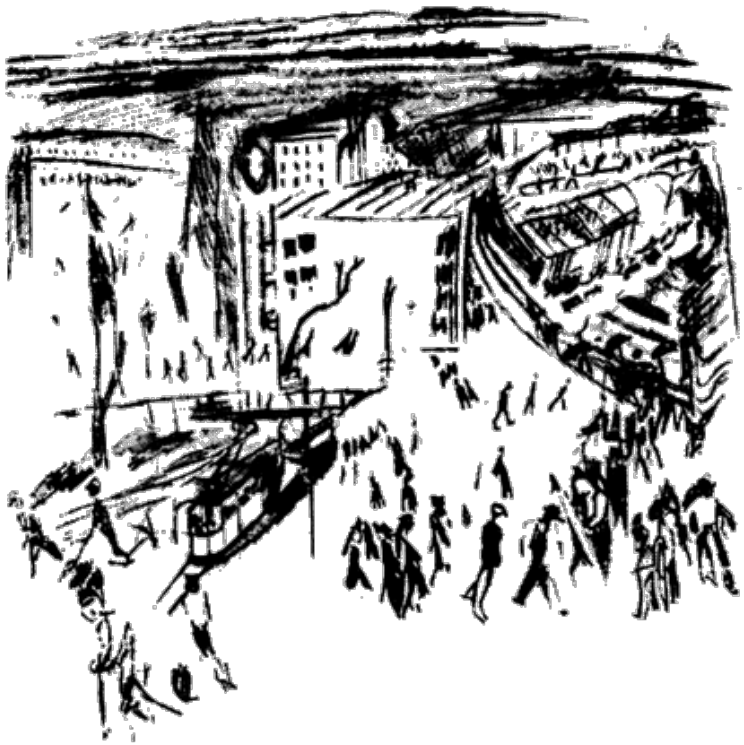
Искусствовед Василий Ракитин, общавшийся с Лабасом последние 20 лет его жизни, говорил, что Александр Аркадьевич считал себя великим художником. *«Когда мною будут заниматься, в чем я не сомневаюсь, откроется многое…»* — записал Александр Лабас в год своего восьмидесятилетия (курсив мой. — *Н.* С). Как всякого истинного художника, его, конечно же, мучили сомнения, но единственное, в чем он никогда не сомневался, так это в своем предназначении и правильности избранного *метода.* Ван Гог однажды признался: «Создавая картины, я стараюсь жить, ни о чем другом не задумываясь. Я нужен миру лишь постольку, поскольку должен рассчитаться со своим долгом и выполнить свою задачу… В благодарность за это я оставлю о себе память — в виде рисунков или картин…»

Александр Лабас «рассчитался со своим долгом» сполна. И со своим веком тоже. Единственный из художников XX столетия он сумел передать на полотне движение, причем движение на предельной скорости. Сделать это и до, и после него пытались многие, но никто не смог выразить современную жизнь с ее сверхскоростями с такой остротой. «Движение мира изображать трудно, трудней, чем расположившийся для позирования мир натюрмортов и витрин. Ваш поезд летит на меня, раздвигая пространство. Самолет Ваш режет воздух, оставляя в нем ледяную струю… Ваша поэтика динамична. Это передано естественно и убедительно… Ваша фантазия ненасытна. Она диктует Вам цвета и сочетания», — написал Лабасу после выставки 1976 года поэт Лев Озеров.

«В чем я уверен, так это в том, что с каждым десятилетием мои работы будут более и более понятны, ну а через 50 или 100 лет — вот тогда они зазвучат в полную силу, и все увидят в них наше время, которое, мне кажется, я удивительно чувствовал и умел разобраться в очень сложных явлениях нашего потрясающего XX века. Я рожден был удивительно точно во времени, мне этот век подходит как ни один другой». Вот так, несколько высокопарно, говорил о себе хрупкий маленький человек и большой художник Александр Лабас.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава первая
ИЗ ВИТЕБСКА В СМОЛЕНСК



Корни Лабаса уходят в Витебск — откуда же еще появиться на свет в России еврейскому художнику? Впрочем, назвать Александра Лабаса еврейским художником язык не поворачивается. Конечно, гены — великая вещь, но романтика еврейского местечка, воспетая Шагалом, Александру Аркадьевичу была глубоко чужда. Во всяком случае, в его искусстве это никогда не прорывалось. Только во время работы в Еврейском театре он всерьез задумался о своих корнях, ну и потом, в 1937-м, когда оказался на другом конце земли, в Биробиджане. Оформляя в конце двадцатых спектакли в Белорусском ГОСЕТе[4], Лабас случайно попадет в Витебск, куда перенесут премьеру. В последний раз он был на родине своего отца, деда и прадеда в далеком детстве. «После премьеры… я бродил по городу и

окрестностям, по берегу Западной Двины, невольно вспоминая рассказы отца, и как будто слышал его скрипку. Все мне казалось сновидением — и крепкие богатые дома, и трущобы бедняков с множеством детей, радостных, несмотря на такую бедность. Мне встречались длиннобородые старики торжественного вида, верующие в своего Бога, который решает, кому жить в роскошном доме, а кому в развалинах. Тихая радость была у всех на лицах. Какими-то завороженными мне казались идущие навстречу люди. В чем же дело? Тут я вспомнил, что был праздничный день. Так вот чем можно объяснить это торжественное небесное спокойствие и таинственную радость на лицах стариков, детей и очень красивых девушек. Сердце щемило от этой вековой бедности и от стойкости и красоты людей».

Главные же воспоминания детства были связаны со Смоленском, в котором Шура Лабас прожил десять лет со дня своего рождения 19 февраля 1900 года, о чем в книге смоленского общественного раввина имеется запись. Хотя Смоленск и не входил в черту оседлости, число жителей иудейского вероисповедания, согласно последней переписи, приближалось в нем к пяти тысячам. Евреи, составлявшие 10 процентов населения старинного города (в котором, заметим, имелись две синагоги, пять хедеров и еврейское начальное училище), почти поголовно были ремесленниками; также смоленские евреи занимались и торговлей лесом, льном и зерном и, разумеется, тем, что обтекаемо именуют «финансовой деятельностью».

Несмотря на действовавшие на протяжении трех веков запреты, евреи, как утверждает «Еврейская энциклопедия», издавна селились в городе на берегу Днепра (еще на исходе XV века, когда город входил в состав Великого княжества Литовского, сбор таможенных пошлин «был отдан на откуп трем евреям»). В 1611 году, после того как Смоленск, считавшийся «ключом московского государства», отошел к Речи Посполитой, король Сигизмунд III особой грамотой запретил «коварным жидам» проживать не только в самом городе, но и его предместьях, дозволив появляться лишь на ярмарках. Не было послаблений и когда Россия одержала победу в русско-польской войне: в 1654 году Смоленск стал русским городом, а находившийся неподалеку Витебск вновь вошел в состав Российской империи только в 1772-м, после первого раздела Польши[5]. Пограничный Витебск входил в десятку самых крупных городов Речи Посполитой, некогда объединявшей Польшу и Литовское княжество. В городе на берегу Западной Двины издавна селились люди разных национальностей, культур

и цивилизаций: православные, католики, иудеи, протестанты. Были витеблянами и Лабасы. Обладатели столь редкой фамилии полагают, что «лабасами» (так по сей день русские иногда презрительно именуют литовцев) называли выходцев из Литвы, исповедовавших иудаизм. Другого объяснения пока не нашлось.

У витеблянина Гирша Лабаса было три дочери и два сына. Аарон Айзек (Аркадий) и Вульф (Владимир) окончили Киевский университет Святого Владимира с дипломами дантиста. Старший поселился в Смоленске, а младший, Владимир Григорьевич, в Великих Луках, где о его «золотых руках» еще долго ходили легенды. Братья ушли из жизни в 1942 году: одного расстреляли в Великих Луках фашисты, другой умер от воспаления легких в Москве.

Старший, в отличие от младшего, не любил засиживаться на одном месте. Получив профессию, которая вот уже который век продолжает кормить евреев во всем мире, Аркадий Григорьевич явно тяготился ею. Однако во всех дореволюционных документах, которые удалось обнаружить, он, в ту пору Аарон Гиршович, фигурирует как дантист. Какое другое занятие могло бы позволить вести вполне буржуазный образ жизни: квартира в центре города, гимназия для мальчиков, летом — съемная дача. В советские времена безопаснее было выставлять себя наемным трудящимся, поэтому, указывая в анкетах профессию отца, Александр Лабас на всякий случай добавлял: «собственного кабинета не имел». Был свой кабинет или не был, не столь важно. Важно другое: прозябать в провинции, ковыряясь в чужих зубах, смоленскому мещанину Лабасу было скучно. Красавец-вдовец, высокий, широкоплечий, с залихватскими усами, был личностью увлекающейся и артистичной: рисовал, пробовал себя в журналистике, блестяще играл на скрипке и, пожелай стать музыкантом, вполне мог быть принят солистом в хороший оркестр. Ко всему прочему, Лабас-старший был классическим трудоголиком и, судя по известным нам фактам, не лишен коммерческой жилки, наличие которой считается свойством еврейского характера. Так, в 1907 году дантист Аарон Гиршович Лабас решает издавать «Смоленский Листок Объявлений с подписной платой два рубля в год», на что получает соизволение канцелярии вице-губернатора. В нем он собирается помещать «объявления торговых фирм о продаже имущества и имений, а также о разного рода занятиях, расписания отхода и прихода поездов, приезжающих и убывающих из Смоленска, а также сведения из местной жизни, могущие заинтересовать и принести известную пользу местному населению». Вероятно, тогда Лабасы в очередной раз меняют квартиру и перебираются на главную,

Благовещенскую улицу.

«С нашего балкона открывался чудесный вид на Вознесенскую гору и в сторону Днепра и Заднепровья. Это была захватывающая картина: внизу мчался с горы трамвай, извозчики, ломовые лошади». Самым большим счастьем для Шуры Лабаса было сидеть на балконе вместе с отцом и наблюдать за поднимающимися вверх и спускающимися вниз людьми. Получив в начале 1960-х годов, после долгих мытарств по чужим углам, крошечную квартирку в доме на Верхней Масловке, Александр Аркадьевич не столько радовался наличию ванны, пусть даже и сидячей, и большой кухни, сколько балкону с видом на стадион «Динамо». А главным достоинством квартиры в доме на Петровско-Разумовской аллее, которую ему дали за год до смерти, стали не две отдельные комнаты, а лоджия. «Сегодня в своем роде событие в нашей жизни: переехали на новую квартиру, ближе к моей мастерской, почти рядом… большой балкон, где я смогу писать с натуры, и, о чем я мечтал, писать портрет на воздухе, — сделал он запись в ученической тетрадке. — И пейзаж тоже, хотя и небогатый, но мне интересен своим движением — видна жизнь в городском темпе, а это мне очень важно, так как имею теперь возможность наблюдать все в движении». Но такой панорамы, какая открывалась с балкона его смоленского детства, ему больше видеть не довелось.

Смоленск, который он покинул десятилетним мальчиком, отпечатался в его памяти старинным, сказочным городом: базарная площадь с крестьянками в ярких вышитых платьях и цветных стеклянных бусах, длиннобородые старики в лаптях, приехавшие поклониться чудотворной иконе Смоленской Богоматери. С вокзала ведут слона и везут зверей в клетках — это приехал цирк (эти воспоминания оживут в серии «Смоленск моего детства», начатой в конце 1960-х). Главный аттракцион — французская борьба, на арене знаменитый богатырь Иван Поддубный и Иван Заикин. Ну, и зрелище, которое невозможно было забыть: борцы в красной и черной масках и волнительное ожидание окончания схватки, когда побежденный сбросит маску («Мне тогда казалось, что весь Смоленск только этим и жил»). А еще кулачные бои зимой на Днепре: «Наша верхняя сторона дралась с Заднепровьем. Сначала начинали подростки, почти дети, постепенно их сменяли юноши и взрослые, даже пожилые бородатые мужчины. Нам казалось, что нет и не может быть более захватывающего зрелища, чем эти кулачные бои, когда мощным ударом можно было сдвинуть с места целый людской массив, лавину и заставить отступить, бежать, даже не отражая натиска».

Обычно в начале лета Лабасы уезжали на дачу в соседнее

Гнездилово, однако в 1910 году переезд не состоялся. Отец увез мальчиков в другой город, а по большому счету — в другую страну, где утром при встрече люди говорили друг другу *Lab dien,* а днем — *Lab rit;* братьям Лабасам первое время казалось, что пытаются произнести их фамилию (попади они не в Ригу, а в Вильно, где приветствие звучит несколько иначе — *Labas dienas* и *Labas ritas,* — они бы точно услышали свою фамилию). По документам Аарон Айзек Лабас числился ассистентом рижского дантиста Симона Лурье, что давало ему, жителю Российской империи иудейского вероисповедания, возможность проживать в большом городе[6]. Но приехал он вовсе не затем, чтобы работать «по специальности», а чтобы издавать вместе со свояком газету. Рижские власти, ревностно следившие за появлением в городе инородцев, на всякий случай отправили полицейского пристава на Ключевую улицу, 8, где проживал «смоленский мещанин Лабас». Уличить подозреваемого в подаче ложных сведений о своих занятиях не удалось, зато приехавшую в гости к сыну Лею Рони мгновенно выдворили за пределы столицы Лифляндской губернии, отказав старушке-матери в регистрации. Так чем же все-таки занимался в Риге отец нашего героя? Всё говорит о том, что Аркадий Григорьевич намеревался стать соиздателем газеты «Дер Идише Штиме» («Еврейская жизнь»), первой рижской газеты на идише, закрывшейся в конце 1910 года из-за финансовых трудностей. Если это так, то не понятно, где он «трудился» до отъезда из Риги в 1912 году — неужели все-таки ассистировал доктору Лурье? Версия его внука Юлия Лабаса, уверявшего, что в 1954 году он еще застал старожилов, которые помнили газету «Взморье», в которой публиковались заметки деда о театральной и музыкальной жизни, нам больше по душе. В том или ином виде, но журналистско-издательская карьера А. Г. Лабаса началась до революции и в советское время благополучно продолжилась.

Со Смоленском отец и брат расстались без сожаления, а Шура первое время грустил. «Я любил этот город, там я все увидел впервые. Там были первые радости и первая печаль», — запишет он потом. Печаль — это смерть матери, которая умерла молодой. Простудилась в поезде, возвращаясь из Варшавы со свадьбы сестры, воспаление среднего уха дало осложнение, закончившееся воспалением головного мозга. Шура, которому не было и трех лет, мать совсем не помнил, хотя утверждал обратное («Помню врачей с зеркалом на лбу, серые руки мамы и ее голос»). У художников ведь особенная память на ощущения, во всяком случае у Лабаса, которому сюжеты обычно приходили из снов («я мог писать без натуры, на память или просто сочиняя»), чем может похвастаться далеко не каждый художник.

Глава вторая
«ВАШ СЫН БУДЕТ ХУДОЖНИКОМ!» РИГА

«Рига совершенно не была похожа на Смоленск. Мне очень понравились высокие башни с петушками наверху. Говорили, что они размером чуть ли не с большого теленка. „Быть этого не может“, — думал я… Я никогда не встречал в Смоленске домов с медными крышами и трубами. Это красная медь, она блестит на солнце. Какие высокие дома в Риге, и какие красивые, особенно на Дерптской улице, с большими фигурами около входа, тоже медными… В парке плавали белые лебеди и среди них несколько черных… Западная Двина, и там замок, узенькие улочки, ну прямо как в сказке. Все ново и неожиданно».

В Риге братьям жилось хорошо, они опять учились в одной гимназии, а летом жили на взморье. Два года, проведенные в Риге, Лабас всегда считал необыкновенно счастливым временем. Он обожал Рижское взморье и в 1970-х, когда удавалось достать путевки в Дом творчества Союза художников «Дзинтари», запоем писал песчаные пляжи с фигурками отдыхающих. Серия его акварелей «Дзинтари» полна умиротворения и того самого «созерцательного самозабвения», которое уловил в его искусстве критик Александр Каменский. Лабасу, заметит другой критик, Вера Чайковская, удавалось запечатлевать в своих работах бесконечно длящееся мгновение счастья. Это ощущение «остановленного времени» особенно чувствуется в прибалтийских «желтых» акварелях с видами взморья.

Жизнь полумиллионной столицы Лифляндской губернии начала века, по сравнению со Смоленском, можно назвать бурной. В Ригу приезжали на гастроли столичные театры, в том числе Московский Художественный, и Шура Лабас, подобно нескольким поколениям мальчиков и девочек, с восторгом смотрел «Синюю птицу». Особенно его поразили декорации. Тогда ему и в голову не могло прийти, что художник спектакля Владимир Егоров окажется его преподавателем в Строгановском училище, а сам он станет оформлять театральные постановки.

Не менее бурные овации, чем на спектаклях Художественного театра, рижское общество устраивало отважному авиатору Сергею Уточкину. 19 июня 1911 года в Риге прошли показательные выступления этого пионера русской авиации. В море курсировали лодки, пляж был оцеплен отрядом городовых, а среди огромной толпы, конечно же, был и Шура Лабас с отцом. Рига была выбрана не случайно: с 1910 года на знаменитом заводе «Руссо-Балт»

началось серийное производство отечественных аэропланов и дирижаблей (заказы на них приходили в Россию из разных стран), а на заводе «Мотор» приступили к изготовлению двигателей для летательных аппаратов. Кстати, именно в Риге был изготовлен и первый в России самолет-амфибия, очень похожий на «Гидросамолет» Лабаса из Русского музея (написанный, правда, в 1936 году). «В субботу ввиду неисправности аэроплана Уточкин поднялся лишь в 9 часов вечера и в течение трех-четырех минут описал три круга над пляжем и морем. Второй полет авиатор совершил с пассажиром-инженером Фейтельбергом. Полет продолжался 2,5 минуты, — сообщала рижская газета „Взморье“. — Мелкий, моросивший все время дождь, намочив ткань аэроплана, сделал ее слишком тяжелой, вследствие чего авиатор принужден отказать еще нескольким лицам, желавшим летать с ним. Третий раз Уточкин летал один в течение трех с половиной минут на высоте 60-ти метров»[7].

Видел он и других смельчаков: «Парашютист Древицкий поднялся на воздушном шаре, а затем оторвался от него, и зачарованные толпы людей смотрели, как раскрывался разноцветный зонт и на нем медленно спускался наш герой. Первый раз он упал в море, и его на лодках привезли на берег, а во второй раз он застрял на высокой сосне, но его удалось снять с помощью пожарных лестниц». (Когда Лабас сам впервые полетит на самолете, он тоже не побоится снова вернуться на борт, несмотря на случившуюся авиакатастрофу.) Впечатлительный Шура Лабас помнил многие подробности, которые на склоне лет изложил на бумаге. При всем уважении к Александру Аркадьевичу, высокими литературными достоинствами его воспоминания не обладают: он просто записывал для себя то, что помнил, или наговаривал на магнитофон, поддавшись уговорам родных и знакомых искусствоведов (надеюсь, он простит легкую редактуру, которую позволит себе автор). Однако передать свои ощущения ему удалось. Казалось бы, незначительные детали, но они-то и помогают биографу раскручивать «фильм жизни» своего героя. К примеру, слова о том, что уже в Риге он мечтал стать художником. Ведь именно тогда, глядя на стоявших с этюдниками в Верманском парке студентов-художников, он сделал удивительное открытие: все писали с одного и того же места, но каждый делал это не так, как сосед. А значит, сказал себе Шура, можно и *видеть по-разному*.

То, что он видел мир по-своему, несомненно. Матисс говорил, что значение творчества художника измеряется количеством новых знаков, введенных им в пластический язык. Знаком Лабаса станет движение. Не случайно его с детства интересовало все,

связанное с техникой. И не только. Друживший с Лабасом критик Григорий Анисимов говорил, что одной из сильных сторон творческой личности Александра Аркадьевича была созерцательность вкупе с редкой наблюдательностью: «В его душе всегда жил натиск восторга, удивление перед видимым красочным миром — почти детское». Тогда понятно, почему он запомнил, как еще в Смоленске возвращался из Лопатинского сада вместе с Эммой (воспитательницей-немкой, выписанной, кстати, из Риги): последние лучи закатного солнца освещали купола Успенского собора, отчего те переливались золотом; по небу плыли длинные фиолетовые и розовые облака, раздавался крик птиц, паривших в вышине. «Ваш сын будет художником, он так все чувствует и видит!» — говорила его отцу Эмма. «Сегодня я смотрел на небо и думал: как мало кому из художников разных веков удалось передать эту удивительную нежность голубизны, ее легкость и тональные переходы медленно плывущих облаков», — запишет полвека спустя Лабас. Он будет вспоминать юную Эмму с особой нежностью, считая, что она первая серьезно отнеслась к его увлечению рисованием.

Вскоре Эмме пришлось вернуться в Ригу, а семилетнему Шуре Лабасу поступить в подготовительный класс частной мужской гимназии Н. П. Евневича, считавшейся лучшей в городе. На первом уроке рисования предложили принести рисунки тем, кто рисовал дома. Шура принес все свои рисунки и акварели. Он уже пробовал писать красками, но его никто этому не учил и он был уверен, что предварительного наброска карандашом делать не надо, а сразу «рисовать» цветом. «Учитель долго смотрел на мои работы, а потом строго спросил: „Где ты взял эти рисунки и как тебе не стыдно выдавать их за свои?“» Шура так растерялся, что не смог ничего ответить («Это были мои первые неприятности от искусства», — скажет потом Лабас). «На следующий день отец пошел в школу и вернулся очень веселым. Виталий Ильич Мушкетов, так звали моего учителя, сказал, что хочет заниматься со мной серьезно, в своей студии. Я был счастлив».

Глава третья
СТУДИЯ МУШКЕТОВА

Шура Лабас родился в типичной буржуазной еврейской семье, в которой детей непременно учат музыке и языкам. К музыке и роялю мы еще вернемся, но для живописца куда важнее зрительные впечатления. Первой увиденной мальчиком Шурой картиной была висевшая у них в Смоленске «Мадонна с младенцем». Юлий Лабас вспоминал, что дед был страстным коллекционером и собирал «красивые вещи» вроде малахитовых печаток и цветного хрусталя. В лучшие времена Аркадий Григорьевич покупал и картины. У Лабасов висели драматическое «Извержение Везувия» (скорее всего, копия с кого-то из итальянцев) и пейзаж с речкой, березками и рыбацкими сетями кисти неизвестного мастера (мальчики называли ее «Дом рыбака»). Однако Евгении Буториной, своему первому биографу, Александр Аркадьевич рассказывал о единственной картине — «Мадонне» старой итальянской школы, добавляя, что долго-долго помнил, какое чувство она у него вызывала. Начав рисовать в студии Мушкетова, он первым делом попытался реставрировать полотно: заделал прорванные места, а утраченные куски прописал акварелью, чем невероятно гордился. Помимо «Мадонны» в душу юному Шуре запал также памятник композитору Глинке.

Открытый за 15 лет до рождения Шуры Лабаса памятник работы скульптора Александра фон Бока ничего особенного не представлял: бронзовая фигура члена «Могучей кучки», уроженца Смоленской губернии Михаила Глинки с дирижерской палочкой в руке. Зато решетка у памятника была единственной в своем роде. Вот что должен был запомнить впечатлительный мальчик: ажурную ограду в виде нотных строк, на которых, как указывает путеводитель, «бронзовыми знаками записаны 24 отрывка из произведений автора „Ивана Сусанина“ и „Руслана и Людмилы“». Критик Василий Стасов, защитник реализма в живописи и музыке, восторгался смоленской достопримечательностью: «Подобной решетки нигде до сих пор не было в Европе. Она вся из нот, точно из золотого музыкального кружева».

Такое не могло не врезаться в память. Особенно учитывая, что в их семье все были необычайно музыкальны. Отец прекрасно играл на скрипке, мать — на рояле, а брат Абрам вообще был музыкальный вундеркинд. Что касается Шуры, то он тоже любил музыку («у нас был граммофон и пластинки очень хорошие») и

часто играл по слуху («у меня, как у отца и матери, тоже абсолютный слух и хорошая музыкальная память»). В 14 лет его игру услышал учитель музыки старшего брата и уговорил отца взять педагога и младшему сыну. Занятия, впрочем, продолжались недолго: случилась революция, а с ней из дома исчез и рояль. Дилемма, что выбрать — музыку или живопись, перед Лабасом, в отличие от многих «музыкальных художников», никогда не стояла[8].

С каждым днем, вспоминал Александр Лабас, потребность рисовать становилась все сильнее и сильнее: «Как человеку нужно пить, когда его мучает жажда, так мне было необходимо рисовать». Удивительно, но почти в тех же выражениях описал свои ощущения другой художник, Анри Матисс: «С того момента, как в моих руках оказалась коробка с красками, я понял, что это и есть моя жизнь. Подобно животному, которое очертя голову бросается к тому, кого любит, я погрузился в это занятие. Это было потрясающее развлечение, своего рода обретенный рай, в котором я был совершенно свободен, одинок и умиротворен»[9].

В большинстве городов Российской империи имелись частные студии, пестовавшие юные дарования. Одесса славилась музыкальной школой Петра Соломоновича Столярского, которую он в советское время в шутку именовал «фабрикой талантов». Если Одесса поставляла скрипачей и альтистов, то Витебск — художников. Кто бы сегодня помнил о белорусском городке, если бы не студия Юрия Моисеевича Пэна, самым знаменитым учеником которой был Марк Шагал. Не променяй старший Лабас родной Витебск на Смоленск, его сын оказался бы в списке художников-витеблян вместе с Лисицким, Шагалом и Цадкиным. Однако Александр Лабас попал не к Пэну, а к Мушкетову.

Виталий Ильич Мушкетов имел редкое для провинциала художественное образование: два диплома — Московского училища живописи, ваяния и зодчества плюс Петербургской академии художеств, которую он окончил в 1907 году со званием художника за картину «Новатор». В этот же год им была открыта частная студия, среди воспитанников которой оказался Шура Лабас. «Мастерская была большая, посредине стоял полуобнаженный мужчина, вокруг него много мольбертов, а на них холсты с изображением этого натурщика. Пахло красками, скипидаром. У мольбертов — ученики, все взрослые, некоторые в фартуках. Стояли гипсовые головы, гипсовые фигуры, висели на стенах картины. Все это я видел впервые. Я был смущен и растерян. Мушкетов встретил меня приветливо. „Ну вот, этот маленький мальчик, о котором я вам рассказывал, будет тоже у нас работать“. Меня с любопытством начали рассматривать.

Мушкетов устроил меня в стороне, дал уголь (я не знал, что можно рисовать углем), поставил на стол предметы: вазу, корзинку, гипсовый орнамент, чашку, коротко объяснил задачу и предложил нарисовать, — вспоминал Лабас. — Я всегда рисовал с натуры и очень увлекался, но мог и без натуры, на память или просто сочиняя. Это тоже мне было совершенно необходимо. Я помню, что я тогда не растерялся и довольно быстро набросал натюрморт. Никто не глядел, и я рисовал спокойно. Но вдруг, когда натурщик ушел со своего места на перерыв, все хлынули ко мне и стали смотреть, что я делаю… Вдруг я услышал, что многие хвалят мою работу. Мне казалось, что они просто смеются надо мной. У них живой человек в ярких красках, а у меня черное все, обыкновенные вещи, и нарисованы-то не очень верно. Для меня осталось загадкой, что они нашли тогда интересного в моем рисунке». Буторина замечает, что специфика лабасовского дарования, точнее, его одаренность как живописца, проявилась уже в детских работах: «Если в его руках был карандаш, то он рисовал, но стоило обратиться к акварельным краскам, как не возникало ни малейшего сомнения в том, что предварительно рисовать не нужно, что надо работать только цветом, и он сразу начинал писать акварелью».

Студию Мушкетова Шура посещал почти три года, до самого отъезда из Смоленска. В Риге отец записал его в школу рисования и живописи Вениамина Блюма[10]. За два года до Первой мировой войны Лабасы переехали в Москву. «Нам повезло, иначе мы Москвы никогда бы не увидели: как потом стало известно, немецкая бомба угодила именно в тот дом, где мы жили».

Глава четвертая
«ХОЧУ В ВОЛШЕБНЫЙ МИР!»

«Я мечтал рисовать. Все наши родственники были решительно против, чтобы я уходил из гимназии, но я был тверд, непоколебим и замучил отца. В итоге тот сдался и пошел с моими работами, которых накопилось изрядное количество, в Строгановское».

Двумя годами раньше к директору училища на Рождественку отправилась с мамой Таня Сиверс, в замужестве Аксакова, чьими воспоминаниями мы и воспользуемся. «Когда мама и я вошли в директорский кабинет, заваленный рисунками, чертежами и образцами продукции двенадцати мастерских училища, нас весьма любезно встретил высокий, смуглый человек лет сорока пяти. Я сразу же решила, что, если на директора надеть „венец и бармы Мономаха“, он будет прекрасным типажом для Бориса Годунова. Николай Васильевич Глоба высоко держал голову с зачесанными назад, слегка седеющими волосами. У него был острый живой взгляд, нос с горбинкой и небольшая темная борода. Говорил он много, громко и сам себя слушал… он сразу сел на своего любимого конька — заговорил о низком уровне художественного вкуса русской интеллигенции. Далее последовал рассказ о том, что в Париже якобы производится особый вид низкосортных товаров для „негров и русских дам“, любящих все заграничное и не ценящих народное искусство… Прослушав директорскую вступительную речь, я узнала, что в училище, кроме прохождения обязательных предметов: рисования, черчения, стилизации, истории искусств, необходимо было избрать какую-нибудь мастерскую и ежедневно работать в ней сначала по чужим, а потом по своим рисункам. Николай Васильевич особенно расхваливал керамическую мастерскую… Кроме того, были мастерские: чеканная, резьбы по дереву, витражная, тиснения по коже, ткацкая, литографская, макетная (театральные декорации), ювелирная и вышивальная…»[11]

Ставший в 1895 году директором Строгановского, Николай Васильевич Глоба мало того что «спас от захирения» училище, с середины XIX века готовившее «ученых рисовальщиков», но, как писали в отчетах, «направил курс училища по руслу бытового и прикладного искусства». Своей неукротимой энергией Глоба сумел перетянуть для преподавания в Строгановском лучших художников. Диплом Строгановского поднялся в цене, а к 1916 году даже уравнялся в правах с дипломом Училища живописи,

ваяния и зодчества, дававшим звание неклассного художника. Сам Глоба окончил Киевскую рисовальную школу, руководитель которой, Николай Иванович Мурашко, считал его талантом и доверил возглавить реставрационные работы в Кирилловской церкви в Киеве. Проработав там лето 1883 года, Глоба уехал в Петербург, где поступил в Академию художеств. В Киев он не вернулся, вместо него церковь расписывал Михаил Врубель. Выдающимся художником Глоба не стал, зато проявил себя великолепным организатором. Как раз это его качество находилось в полном соответствии с внешностью: Николай Васильевич производил почти величественное впечатление благодаря гвардейскому росту и орлиному профилю, а также необычайно громкому голосу.

Лабасу-старшему, как и всем посетителям директорского кабинета, пришлось долго выслушивать речи Глобы. Шура, ни живой ни мертвый (как он сам вспоминал), все это время ждал у ворот. «Отец задержался очень долго, и я сходил с ума. Наконец я увидел его. „Ты будешь учиться, тебя возьмут“. Радости моей не было конца». 1 сентября 1912 года в актовом зале Шура Лабас впервые увидел директора, недавно получившего звание камергера двора. «Высокий, в расшитом мундире, в орденах, с голубой лентой, при шпаге, в белых брюках с золотыми лампасами и держал в руках треуголку», — воспоминал тот праздничный день однокашник Шуры Лабаса Василий Комарденков. Комарденков происходил из простой семьи (мать служила прислугой) и был старше Лабаса на три года. По окончании четырехклассного городского училища Васю отдали в ученики в зубопротезную мастерскую; будущую профессию зубного техника он возненавидел с первых же дней (а ведь Шуру Лабаса, сына дантиста, вполне могла ожидать подобная участь). Жили Комарденковы напротив Строгановского, и вид учеников в красивой форме с большими папками совершенно заворожил Василия. Подобно Шуре он мечтал «учиться на художника» («Хочу в волшебный мир!» — повторял он, словно заклинание).

Вася Комарденков стал художником и на склоне лет написал воспоминания, в которых Шуру Лабаса ни разу не упомянул (быть может, побоялся признаться в знакомстве с формалистом). Лабас же, напротив, не забыл приятеля и в подробностях описал, как они вдвоем ходили в студию к Машкову. «Илья Иванович Машков, подойдя к моему товарищу Комарденкову и посмотрев его работу, вдруг сказал: „Вы знаете, вам не надо заниматься живописью, не советую тратить на нее время. У вас нет к живописи способностей. Не обижайтесь на меня и не расстраивайтесь. Вы молодой, здоровый человек, разве мало интересного в жизни,

помимо живописи?“ Комарденков очень переживал, и я также переживал за него. Этот случай запомнился на всю жизнь. Меня поразила уверенность Машкова, с которой он так прямо и просто заявил: „Бросьте живопись“. Я долго думал, правильный ли совет дал Машков. И действительно, мой товарищ в дальнейшем оставил живопись и занимался промышленной графикой». На самом же деле, хотя Машков и отказал в таланте Комарденкову[12], судьба Василия Петровича сложилась неплохо: многие годы он преподавал, причем живопись, и успешно работал в театре, благо полученные в училище навыки позволяли выпускникам проявить себя в самых разных областях.

В Строгановском вообще учили, может быть, слишком сухо и формально, но по всем правилам. Прежде всего — рисунку, который считался основой всех основ. Объясняли, как надо выбирать бумагу, как точить карандаш и уголь; как рисовать итальянским карандашом и углем натюрморты из орнаментов, как делать контуры пером с тушевкой с гипсов и увражей[13]. Столь же тщательно учили гуаши и акварели, которой писали вазы с орнаментом, барельефы, скульптуры животных и цветы. «Курс обучения состоял из приготовительного (вернее, испытательного) класса и пяти основных. На Мясницкой улице помещалось, кроме того, общеобразовательное отделение для мальчиков-подростков, которые должны были учиться восемь лет. Они носили черные тужурки с красными кантами и вензелями И. С. У. (Императорское Строгановское училище) и, несмотря на попытки Глобы устроить для них строгий режим, живя под эгидой полковника Вишневского, представляли собой довольно буйную ватагу. В классы на Рождественке они переходили уже взрослыми юношами, более или менее усмиренными и дающими нам себя эксплуатировать по части точения карандашей, натягивания пялец и даже выполнения заданий», — вспоминала Татьяна Аксакова-Сиверс.

«Первые три года занимались на Мясницкой[14], — вторил ей Комарденков, гордо выходивший из дома в фирменной куртке и картузе; сохранилась фотография, на которой шестнадцатилетний Шура Лабас запечатлен в такой же ученической форме. — Там помещались младшие классы, где главным был строгий полковник Вишневский… После третьего класса переход на Рождественку[15]. Здесь народ взрослый и другие преподаватели… Четыре года упорного труда в младших классах, где была для всех обязательная столярная мастерская. Я, как и все, делал ящики, табуретки, успокаивая себя, что это пригодится для макетов. Потом мастерская металла».

Занимаясь в мастерских, Шура Лабас научился работать с

самыми разными материалами, что пригодится ему сначала в театре, а потом в работе над панорамами и диорамами, которые станут основным его заработком с середины 1930-х и до конца 1950-х годов. Помимо высочайшего профессионализма, строгановцы обладали огромным культурным багажом: им преподавали историю стилей, в их распоряжении имелись превосходная библиотека и собственный Музей русского и восточного искусства, который, как вспоминала Аксакова-Сиверс, занимал весь первый этаж. «Во второй этаж вела широкая чугунная лестница с литыми решетчатыми ступенями и большим зеркалом на первой площадке. Стены коридоров второго этажа были увешаны лучшими рисунками учащихся за истекший период учебного года. Тут, во втором этаже, находилась богатейшая библиотека. Часы работы в музее и библиотеке я вспоминаю с особым удовольствием. Забрав к себе на стол „Бобринского“, „Солнцева“ или „Ровинского“[16], я старалась сделать в своем альбоме как можно больше зарисовок (это называлось „сдирать“), в твердом убеждении, что все равно лучше старых образцов я ничего не выдумаю и что всё мастерство композиции заключается в грамотном сочетании уже имеющегося в природе или в искусстве материала. Для того чтобы создать что-нибудь совсем новое — надо быть гением, да и гении, в конце концов, только перерабатывают полученные ими извне впечатления!» Александр Лабас, в отличие от подавляющего большинства тех, кто именует себя в графе «профессия» художником, не станет «перерабатывать впечатления». Он создаст собственный, «лабасовский» стиль.

О годах учебы в его записках почти ничего нет, кроме единственной строчки: «Атмосфера там была для меня удивительно приятной, и многих товарищей и учителей я любил и не забывал на протяжении всей жизни». Действительно, разве возможно забыть преподавателя рисунка Дмитрия Анфимовича Щербиновского, который никогда не поправлял работы и не рисовал за ученика, как это делали другие. В его мастерской стояла большая черная доска, и Щербиновский делал на ней карикатурные рисунки, точнее утрированные схемы, чтобы были виднее и понятнее ошибки каждого. Или Сергея Сергеевича Голоушева, преподавателя анатомии, доктора по профессии, одновременно бывшего одним из ведущих московских художественных критиков (он писал под псевдонимом «Сергей Глаголь»)[17]. «Часто он приходил к нам в декоративный класс и… много рассказывал с присущим ему темпераментом о древнегреческом театре, театре Шекспира и театре Мольера. Он показывал нам работы Сапунова и Гонзага»,[18] — вспоминал Комарденков. Лабас непременно должен был вспоминать

рассказы Глаголя об итальянском мастере необыкновенных оптических эффектов, создавая свои диорамы.

А лекции обожаемого всеми академика архитектуры Станислава Владиславовича Ноаковского, который вел композицию и историю стилей. «В жизни он был как будто вял и флегматичен, ходил медленно, говорил тихо. Таким он выходил из учительской и плавно нес свое грузное тело в класс. Но когда он брал мел и подходил к доске, то как бы перерождался. Голос звучал уверенно: „Французская готика — это горизонталь, немецкая — вертикаль“, — и рука его с неимоверной быстротой рисовала Нотр Дам, а рядом Кельнский собор. Это было гораздо убедительнее, чем картинки „волшебного фонаря“. В течение 10–15 минут вся огромная доска покрывалась рисунками, и какими! Уроки Ноаковского проходили как какое-то волшебное действо, переносившее нас в разные города и страны», — вспоминал все тот же Комарденков. Еще можно упомянуть Федора Федоровича Федоровского, будущего главного художника Большого театра, который сначала вел натурный и фигурный классы, а потом руководил декоративной мастерской, в которой занимались Лабас и Комарденков. Что касается соучеников Шуры Лабаса, то в энциклопедии попали не только он и Комарденков. Вместе с ним учились братья Владимир и Георгий Стенберги, ставшие основоположниками советского дизайна, Петр Галаджев, работавший в кино и как артист, и как художник, плакатист и театральный художник Николай Прусаков.

Если бы не авантюрный характер отца, Шура Лабас не попал бы в Москву, а значит, и в Строгановское. Семейные легенды гласят, что из-за рижской газеты старший Лабас залез в долги. Александр Аркадьевич не уточняет, как удалось рассчитаться с кредиторами, ограничиваясь фразой: «со своей бешеной энергией он довольно быстро сумел поправить дела». Учитывая, что переезд совпал с женитьбой отца, не исключено, что помогло приданое новой мадам Лабас. В 1912 году в Москву Лабасы приехали втроем: Шура и отец с мачехой. Спустя несколько лет родилась сестра Раечка. Брат же остался на попечении родственников доучиваться в гимназии и приехал в Москву только в самом начале Первой мировой войны, когда Рига оказалась в прифронтовой зоне.

«Мы поселились вначале в небольшой гостинице „Надежда“ на Петровке. Петровка, „Мюр и Мерилиз“, Большой театр, Кремль, а затем, через мост по набережной и в переулок — мой путь в Третьяковскую галерею, а там Левитан, Суриков, Серов, Репин, Иванов — вот где я простаивал часами. Огромный город, Третьяковская галерея, Румянцевский музей… На меня накатила

волна совсем новых впечатлений… В 1913 году в Галерее я увидел „Белую зиму“ Грабаря[19], которая меня поразила». Лабас абсолютно точно помнил год, когда это произошло. Он еще не бывал в галерее Щукина на Знаменке, не видел ни импрессионистов, ни Сезанна, ни Матисса, ни Пикассо. Незамысловатый мотив — плакучая береза в зимний серебристый день — поразил его. Чем — он вряд ли мог тогда сформулировать, но чувствовал, что для того, чтобы изобразить белый снег на фоне белого неба с белой березой, требуется настоящее мастерство. Даже Валентин Серов, увидев картину на выставке, похвалил Грабаря: «Трудная задача, а вышла у вас. Зима — действительно белая, а белил не чувствуешь». В 1913 году Игорь Грабарь встал во главе Третьяковской галереи, и живопись ему пришлось на время оставить. Именно в тот год его восторженный поклонник Шура Лабас окончательно решил, что станет живописцем.

Глава пятая
СТУДИЯ МАШКОВА И МАСТЕРСКАЯ КОНЧАЛОВСКОГО

Частная студия живописи и рисунка Ильи Ивановича Машкова, в которую Шура попал летом 1916 года, помещалась в Малом Харитоньевском переулке. Открылась студия еще в 1904 году, но в нарядный доходный дом в готическом стиле переехала лишь осенью 1906-го. «Над пятым этажом тянулась вверх башня, из которой хозяева решили сделать специальную мастерскую-студию», — вспоминал Машков, у которого в комнате в квартире на Мясницкой, 34, теснилось около сорока учеников. Зато в переоборудованной под студию башне получился стометровый зал с семиметровым потолком, где все с легкостью поместились.

Шура Лабас занимался у Машкова совсем недолго — лето 1916 и 1917 годов, во время каникул в Строгановском (летом 1915 года он посещал не менее популярную в Москве студию Федора Ивановича Рерберга[20] на Мясницкой, 24). Но даже короткое пребывание в студии приносило свои плоды, подтверждение чему — биографии знаменитых питомцев Машкова. «Я пришел вместе с моим товарищем Комарденковым. Помню, рыжебородый ассистент Машкова Мильман[21] сказал нам, где устроиться, мы заняли места и начали писать натурщицу, — вспоминал Лабас. — Все студенты писали очень ярко, контрастно. Стены были завешаны натюрмортами. Стиль И. И. Машкова отражался во всех картинах. Этот стиль мне уже был знаком по выставкам… Цветные, яркие до крайности, иногда написанные черной краской и даже с обводкой, а иногда ультрамарином, широким размашистым мазком». «Мастерская была высокая, двусветная, с антресолями, с отдельной комнатой, где Машков жил, с кухней, ванной, уборной, с огромным окном, прекрасно закрывавшимся механически двигавшимися шторами, и удобно развешанными лампами, легко останавливающимися на нужной высоте. По нескольким стенам развешаны были ранние — и превосходные работы мастера, относившиеся к первым периодам „Бубнового валета“. По-моему, лучше этого Машков потом и не писал», — вспоминал будущий остовец[22] Андрей Гончаров, которого осенью 1917 года, перед самым закрытием студии, в Харитоньевский привела мать.

«Я очень волновался, когда поставил холст и краски на мольберт. Мой товарищ тоже устроился, и мы начали писать. Рисовали мы в Строгановском училище много, и я довольно

быстро нарисовал углем фигуру, торопился, скорее бы взять краски. И вот, как это иногда бывает, работа пошла сразу. Мне удалось поставить основные отношения, и я, как видно, заразившись, взял их более сильно и ярче по цвету, чем делал обычно. Это произошло незаметно для меня — вероятно, общий колорит кругом меня так настроил, но вскоре я увлекся и забыл про все. Очень интересно и по-новому для меня была поставлена модель: цветные ткани, часть фона, красное дерево, да и натура была хорошей по форме и по цвету. Мне показалось, что к концу сеанса я успел уже довольно много сделать. И тут пришел Илья Иванович Машков… моя работа приостановилась, я никуда больше не мог ткнуть кистью, все вылетело из головы мгновенно… Высокий, атлетического сложения человек с чуть прищуренными глазами, решительными жестами объяснял все в совсем незнакомой мне манере и иногда очень резко указывал на недостатки. А одной даме он сказал: „Что же вы так пишете — вяло, безразлично, никак не проснетесь, разве можно так работать? Смотрите, что тут делается!“ — и он, как извергающийся вулкан, обрушился на растерявшуюся ученицу; размахивал руками, несколько раз подбегал к натуре и, взяв мастихин, ручкой сильно постучал по красному дереву. „У вас и дерево — вата, и тело тоже вата!“ — и он подошел к другому ученику… Следующим был я… Илья Иванович быстро посмотрел на работу. Повисла мучительная пауза. Но вот он повернулся ко мне и сказал: „Живописец, хорошо чувствуете цвет, это самое главное. У кого учились?“ Я ответил. „Дело пойдет! — весело улыбнувшись, сказал он мне. — Берите посильней“».

В 1910-х годах студия Машкова пользовалась огромной популярностью. По словам Андрея Гончарова, попасть в нее без протекции и рекомендаций было довольно сложно. Многие шли к Машкову как к репетитору, натаскивающему для поступления в Училище живописи (что, кстати, ему отлично удавалось). Но это-то Илье Ивановичу и не нравилось: ему хотелось учить тех, кто, как и он, был «одержим живописью». Машков, по словам Александра Бенуа, обучал своих учеников «не только похожему списыванию с натуры, но и знанию всех основ живописной техники». А еще он мечтал о мастерской наподобие тех, что существовали в Италии в эпоху Кватроченто, где ученики были во всем послушны руководителю… Кстати, именно такие подмастерья его окружали в Харитоньевском: и встреченный Лабасом Мильман, и ровесник Лабаса Павел Соколов, впоследствии видный советский художник Соколов-Скаля[23], убирали, готовили, терли краски, чистили палитру, мыли кисти. При всем этом учиться у Машкова мог позволить себе далеко не

каждый: школа его была не только самой большой по количеству постоянных студентов, но и самой дорогой: платить приходилось почти вдвое больше, чем в других лучших студиях Москвы.

Спустя год Лабас попадет в мастерскую Петра Кончаловского, друга и соратника Машкова по обществу «Бубновый валет». В 1910 году Машков написал двойной автопортрет: на огромном холсте молодые Машков и Кончаловский сидят, изображая цирковых борцов времен лабасовского детства. Кончаловский оказался живописцем той же «породы», что и Машков. «Цвет следует доводить почти до чистых красок и ни в коем случае не ослаблять. Все равно в природе сильнее, — учил Шуру Лабаса Петр Петрович. — Никакой дыры. Никакой глубины иллюзорной не должно быть. Не бойтесь черной краски, она тоже может быть цветом, в тени тоже цвет, так же как и в освещенных частях предмета. Свет и тень — тоже цвет. У кого нет настоящего колористического дарования, тот не может быть живописцем». Шура Лабас будет следовать наставлениям своих учителей, но не подражать им. Глядя на его работы, Кончаловский однажды скажет: «Вы явно идете совсем другой дорогой, и для вас это правильно. У вас есть свой характер, свой колорит».

Сначала, впрочем, ученик Свободных художественных мастерских[24] Шура Лабас выберет наставника менее радикального и запишется в мастерскую Филиппа Малявина[25], мастеровитого живописца, писавшего полнокровных баб и девок в цветастых сарафанах. Но Малявин, как он вспоминал, «провел два интересных урока и почему-то больше не стал преподавать». После этого Шура и перешел к профессору Кончаловскому. Происходило это осенью 1918 года, когда Строгановского уже год как не существовало. Октябрь 1917-го Лабас отлично помнил. «Мы жили тогда в Стрелецком переулке на Сретенке… как обычно, шли утром в училище с моим товарищем Галаховым, а в городе были слышны выстрелы, сначала далеко, а затем все ближе и ближе. И вот к половине девятого мы собрались у вестибюля. Стояла шумная толпа… все в страшном возбуждении. Приходит инспектор, на минуту все стихли. „Сегодня занятий не будет, — сказал он негромко, — вы же слышите, в городе стреляют. Идите домой осторожно“. Поднялся шум. Кто-то спросил: „А когда же теперь?“ — „Ну, когда кончат стрелять“, — сказал инспектор дрожащим голосом. Это был последний день бывшего Императорского Строгановского училища».

Вскоре по всей Советской России откроются Свободные художественные мастерские — в Москве, Петрограде, Екатеринбурге. Строгановское превратится в Первые Государственные Свободные художественные мастерские, а

Училище живописи, ваяния и зодчества — во Вторые. Мечта Ильи Ивановича Машкова сбудется: в иерархии изобразительных искусств живопись объявят главной, введут институт индивидуальных мастерских и ученики, отныне вольные сами выбирать себе педагога, станут именовать себя «подмастерьями».

«В мастерских было холодно. Кто где мог, доставал дрова. Машков заставлял своих учеников делать гимнастику с гантелями и добывать дрова. Он говорил, что всеми трудностями надо отучать учеников от живописи, и если все равно человек не уйдет, то из него выйдет художник. Натурщицы разбежались, и только одна Осипович мужественно позировала обнаженной», — вспоминала Екатерина Баркова, тогдашняя жена Александра Осмеркина, приглашенного Кончаловским к себе в ассистенты[26]. «Кончаловский ставил большие натюрморты, натурщиц с цветными тканями, столы, зеркала, красное дерево… Все были увлечены, носили вещи, двадцать раз иногда переставляли столы. Волновались. И когда, наконец, все было закреплено, устанавливали лес мольбертов… Обычно Кончаловский давал направление работе — какие следует ставить задачи, на что обратить внимание, — вспоминал Лабас. — Мы внимательно слушали и, как только он заканчивал, бросались к кистям и краскам. Уже в следующий момент в мастерской прекращались все разговоры (мы не любили этого), слышен был только шум от ударов кистей по холсту. Мы грунтовали сами. Кончаловский тер замечательные краски. Я этому научился еще у Машкова… Технике, материалам уделяли много внимания… Мы отрицали пользование цветом только как средством иллюстрирования, несколько усиливающим рисунок, построение на основе светотени. Для нас самое главное живопись, ведь мы ученики Кончаловского… Преобладание литературщины за счет живописи отвергалось Петром Петровичем и, конечно, нами, его студентами».

В 1920 году Свободные мастерские преобразуют в Высшие художественно-технические мастерские, легендарный ВХУТЕМАС, где Лабас сначала будет студентом, а потом — преподавателем. На годы его юности придутся трагические события начала XX века — Первая мировая война, революция, период разрухи… «Война чувствовалась везде. Мы жили у Белорусского вокзала, и я видел, как привозили с фронта тяжело раненных солдат, видел отравленных газами, — вспоминал он предреволюционное время. — Раненых было так много, что госпиталь занимал целый шестиэтажный дом. Новое здание Строгановского училища тоже было занято под госпиталь. Я видел безногих, безруких, обожженных, слепых. Пленные чехи, австрийцы, немцы в черных

касках. Рассказы раненых, сводки, беженцы — у нас жили родственники из приграничных Пружан. Страшные картины ужасов, тучи птиц, колючая проволока, желто-зеленый, стелющийся по окопам удушливый газ… Это я реально представлял себе. Во время Гражданской войны я сам стал свидетелем этих ужасов».

Осенью 1917 года все самое интересное происходило на московских улицах. «Помню, я метался по городу и все хотел рассмотреть рабочих-красногвардейцев с винтовками на грузовых машинах. Я стоял у памятника первопечатнику, когда площадь была под обстрелом. Я видел, как упали несколько человек, другие побежали за угол Малого театра к гостинице „Европа“. Угол здания „Метрополя“ был отбит артиллерийским снарядом. Несколько домов на Сретенке, телефонная станция, Сухарева башня пострадали. Я видел в те дни, как их занимали большевики. Наш район был у большевиков, а Арбат у белых. У меня там жили родственники, и я хотел пройти к ним в Спасопесковский переулок, хотя это уже было опасно. Зато я мог все увидеть. Я сделал ряд акварелей, и Ноаковский их одобрил. Мне было тогда семнадцать лет».

Ровно через год, осенью 1918-го, Шура Лабас станет студентом Первых ГСХМ. «Мы в мастерской Кончаловского устраивали периодические выставки… Нам очень нравился сам процесс развешивания картин, мы спорили, как лучше повесить работы; некоторые обижались, но скромно молчали, другие, нисколько не стесняясь, требовали, чтобы их работы были как можно лучше повешены. Но наша мастерская была дружной… Мы смотрели работы, критиковали, хвалили. Главным недостатком, по нашему мнению, было отсутствие живописности. Главным мы считали в живописи цвет, колорит… Помню, как к нам приехал Луначарский. Зашел он и в нашу мастерскую. С ним пришли профессора и студенты. Когда он остановился около моих работ и спросил фамилию автора, меня еле вытолкнули из задних рядов. Я был так смущен, что не мог отвечать на вопросы, так что иногда за меня приходилось отвечать Федоровскому, у которого я учился до революции».

Заметил его и заведующий отделом Изо Наркомпроса художник Давид Петрович Штеренберг, с которым их еще не раз сведет судьба. В 1922 году студент ВХУТЕМАСа Лабас попадет в мастерскую Штеренберга, художника совершенно иного склада, нежели бубновалетовцы Машков и Кончаловский, а в 1919-м студент ГСХМ Лабас будет умолять товарища Штеренберга отпустить его на фронт. «Тогда мне это казалось единственно правильным поступком, — напишет на склоне лет Александр

Аркадьевич, — именно тогда, в пору романтических мечтаний о равенстве, о свободе творчества. Я не выдержал тыловой жизни». Конечно, как было усидеть на месте, если вокруг рушился старый мир и твои близкие шли сражаться и умирать за светлое будущее. К тому же если обожаемый старший брат вступил в партию большевиков. Революционной романтикой Шуру заразил брат: Абрам Лабас ушел на фронт добровольцем и вернулся с простреленным пальцем, что положило конец его карьере профессионального музыканта. Но одно дело — брат, прекрасный спортсмен, который плавал, бегал на лыжах, занимался борьбой, гимнастикой, ездил на велосипеде, а другое дело — Шура, ни в юности, ни в старости спортом не занимавшийся и в своем искусстве тему «здорового тела» начисто игнорировавший. Однако отказать ему в решительности и смелости было никак нельзя: одни только полеты на первых, кажущихся с высоты XXI века допотопными, самолетах дорогого стоят. Юный Лабас не оставался в стороне от жизни, она была тем фоном, на котором проходило его взросление, но он воспринимал ее как бы сквозь призму своего романтического отношения к искусству, не понимая до конца всей ее трагической сути, поэтому так бесстрашно рвался на фронт, с таким энтузиазмом принял новый строй.

Надо заметить, что в далеком 1919 году гражданам Советской России не очень-то позволялось самовольничать и просто так бросать учебное заведение. Тем более если тебя зачислили в талантливые молодые кадры. Шуре Лабасу пришлось идти по начальству, добиваться приема у товарища Штеренберга и упрашивать отпустить на фронт. Юношеский максимализм так разозлил правительственного комиссара по делам искусств, что тот нарочно заставил щуплого студентика просидеть в коридоре перед канцелярией до позднего вечера. Но бумагу все-таки подписал. С тем же бесстрашием поведет себя Лабас десять лет спустя, когда решит уволиться из ВХУТЕМАСа — ВХУТЕИНа, — он умел быть жестким, когда дело касалось принципов. Так же стойко он будет стоять на своем, когда в 1930-х «генералы от искусства» предложат ему, обвиненному в формализме, покаяться в совершенных ошибках.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Глава первая
ДВАДЦАТИЛЕТНИЙ ПРОФЕССОР

«Краски, маленький чайник, кружку, ножик, самые необходимые вещи уложил в небольшой чемоданчик. На вокзал меня пошли провожать трое товарищей, мы обещали писать друг другу. Поезд был перегружен до отказа… И вот в полутьме застучали колеса, и я остался среди незнакомых военных. В первый момент, когда поезд тронулся, я находился в каком-то оцепенении, но позже, под стук колес и завывание паровозного гудка, в тусклом зеленоватом свете, начал приходить в себя. Я был доволен. Впереди неизвестное, новые события, новые впечатления. Мне было восемнадцать лет».

От тихого, застенчивого ученика мастерской Петра Петровича Кончаловского такого поступка никто не ожидал. Летом 1919 года, когда Шура Лабас уже будет в действующей армии, начнется повальная мобилизация: будут призывать и студентов ГСХМ. На фронт уйдет бывший строгановец Георгий Щетинин, такой же романтик, мечтатель и любитель музыки, как и юный Лабас. Правда, Щетинин еще в 1917-м решил, что обязан защищать родину, и даже поступил в военное училище, но вскоре вернулся в Москву, где с невероятным энтузиазмом взялся за реформирование старой педагогической системы (Щетинин умрет от тифа на Украине в начале 1921 года, успев составить несколько важнейших деклараций и программ для Свободных мастерских). Будет мобилизована и часть профессоров. Кончаловского и его ассистента Осмеркина, например, отправят в 1920 году преподавать основы маскировки в военную школу в Кунцеве.

В тылу художникам тоже было чем послужить делу революции. Особенно воодушевлены были юноши из еврейских семейств. Черты оседлости больше нет, так же как и процентной нормы приема в учебные заведения. Достаточно иметь пролетарское происхождение, чтобы перед тобой открылись все двери. Есть за что сражаться, писать плакаты, расписывать агитпоезда… Будущий друг по ВХУТЕМАСу Саша Тышлер, у которого одного брата повесили махновцы, а другого расстреляли врангелевцы, оформлял Киев к приходу Красной армии и организовывал «Окна РОСТА» в родном Мелитополе. Брата Лабаса, к счастью, лишь ранят, и Шура встретит Абрама на Восточном фронте. Бывают же такие совпадения: старший будет служить в Пятой армии, а младший — в Третьей. Оба пойдут по

политической линии: Шура будет состоять в политотделе художником, а Абрам в свои 22 года станет комиссаром. Даже не зная биографии Абрама Аркадьевича Лабаса, ее легко дофантазировать: героя Гражданской, члена ВКП(б) с 1918 года комиссара Лабаса, храбро сражавшегося с бандами казачьего атамана Дутова, раненного в боях с Колчаком, отправят учиться в Военную академию РККА (окончил в 1925 году). Потом пошлют защищать родину: сначала на советско-китайскую границу (участник конфликта на КВЖД в 1929-м), затем на советско-румынскую (начальник штаба 45-го механизированного корпуса). В 1930-х годах он пойдет на повышение, в 1935-м получит звание комбрига и займет должность заместителя начальника штаба Киевского военного округа. В июле 1937 года комбрига А. А. Лабаса арестуют, а в сентябре расстреляют по той же статье, что и его начальника, командующего войсками округа, командарма 1-го ранга Иону Якира. Справку о реабилитации родные получат в августе 1956 года.

Но пока бравый комиссар Абрам Лабас громит колчаковцев, а его младший брат укрепляет боевой дух наглядной агитацией. «Мой адрес: „Военный совет 3-й армии Восточного фронта. Политотдел. Действующая армия“. Нас было девять человек художников: из Москвы — А. Афонин, Н. Лаков и я; из Петрограда — М. Плаксин, Н. Николаев, С. Чукалов; из Вятки — М. Капилевич; из Киева — М. Кукурудзе, австриец, бывший военнопленный. Позже к нам из Москвы приехал С. Сенькин[27]. Мы беспрерывно работали: походные театры, декорации, роспись поездов, плакаты на вокзалах, целые тематические картины на вагонах и стенах домов. Работа кипит… Мне поручено повесить пять больших плакатов, один из них — просто громадина. Мы все вместе написали его за два дня и две ночи. Народ военный уже собирается, смотрят, обсуждают. На плакате показано, как нужно ударить, чтобы быстрее уничтожить интервентов. „Акулу империализма“ на плакате сочинил я… Мне принесли кусок хлеба и воблу, я ужасно голоден, некогда поесть, нет времени спать. Нас заваливают из Политотдела самыми разнообразными заданиями, и мы с трудом успеваем». Сын Юлий с некоторой иронией напишет в мемуарах об «Акуле»: «Отец уехал с Агитбригадой художников на Колчаковский фронт: малевать на стенах вагонов и на фанерных щитах красных воинов, сражающих штыками и саблями „акул империализма“». Эта самая «акула» еще как аукнется Лабасу в начале 1930-х годов: нелепый самолет с акульим носом, изображающий капиталистическую гадину, будет помещен в брошюре о художниках-формалистах под первым номером.

В начале 1920 года Колчак был разбит. 3-я армия Восточного фронта стала 1-й Революционной, художники же с прежним задором продолжали крепить боевой дух красноармейцев наглядной агитацией. «Работать вместе было весело — целый, можно сказать, слаженный оркестр. Но самое главное в оркестре — музыка и то, о чем она говорит. Наша музыка была простой: мы верили в победу и великие цели молодой тогда еще республики, в новую жизнь, в новое искусство. Я часто вспоминаю нашу дружную группу художников Политотдела 3-й армии и поезда, расписанные нами яркими красками, призывающие громить интервентов… Мы надеялись, что будет лучше, и во всем, что нас окружало, выискивали зерна этого чудесного будущего. В нашем воображении мы видели совсем новую жизнь и в полной гармонии с ней — необыкновенное, смелое, большое и глубокое искусство». Вот так, патетически-высокопарно напишет Лабас о времени, в котором, по его же собственному признанию, никакой поэзии и романтики не было. «Наоборот, многое на близком расстоянии выглядело весьма неприглядно. Бедность была ужасающая. Голод. Холод. Тиф. Отсутствие хлеба, топлива, одежды», — признается он в своих записках. Однако ему удастся поэтизировать эту эпоху в большой серии работ на тему войны и революции. Некоторые сюжеты не отпускали его потом всю жизнь: например, летящий на зрителя паровоз. В 1928 году он закончит большое полотно «Возвращение с фронта Гражданской войны». «Крупно был взят паровоз, он несется прямо на зрителя, на паровозе стоят солдаты с винтовками, в их движении — удивление и радость. Они вырвались из дыма и огня, смерти и ада, оттуда, где черные тучи птиц вьются над убитыми и умирающими, где колючие проволочные заграждения, где желто-зеленый удушливый газ стелется по темно-багровым теням окопов. Пережитое как хвост длинного поезда преследует их. Паровоз идет вперед, наступает, врезается в пространство. В нем — ритм стихийно наступающих событий. Все цвета я строил на столкновении, на взрывах и разрывах». Холст погибнет во время войны: вернувшись из эвакуации в 1943 году, Лабас недосчитается многих работ. Переживать их потерю он будет всю оставшуюся жизнь. В 1970-е годы художник напишет картину «На паровозе» и сделает десяток акварелей, в которых попытается «напряженно до предела» передать эмоции своей революционной юности.

На старых армейских фотографиях повзрослевший Шура Лабас, в неизменной кепке и огромных сапогах, выделяется какой-то погруженностью в себя. Он здесь, с товарищами-однополчанами, но на самом деле где-то совсем далеко: на

Рижском взморье, в имении тетушки под Смоленском… Та, прежняя жизнь была такой счастливой и беззаботной. Требовалось немалое мужество, чтобы выдержать ужасы, свидетелем которых он оказался в свои 20 лет. В параллели с Лабасом обычно вспоминают другого художника — Александра Тышлера, в те же годы служившего в Красной армии, только в «особом отделе». От этого эпизода Тышлер потом всю жизнь открещивался, уверяя, что винтовку в руки не брал, хотя смерть вокруг себя видел. Пережитое на фронте прорвется у Тышлера в так называемом «расстрельном» цикле и серии «Махновщина», окрашенной в иронично-гротескные тона. А Лабас же, кроме любимого мотива — паровоза с красноармейцами, от темы Гражданской войны ушел и никогда ею не спекулировал, как и не бравировал своими боевыми заслугами. Автопортретов в буденовке Лабас не писал, но оставил собирательный образ своего поколения, в котором узнается он сам. Речь идет о герое картины «На Дальнем Востоке. Красноармеец» из Русского музея, ставшего, по сути, портретом целого поколения[28]. Красноармеец в круглых очках — это и двадцатилетний Шура Лабас, и прообраз Смоктуновского — Фарбера, нескладного лейтенанта из кинофильма «Солдаты»[29], и погибших на второй войне поэтов-«ифлийцев», мечтавших вместе с Павлом Коганом дойти до Ганга и умереть в боях.

Летом 1920 года красноармеец Лабас был вызван в Москву, в Политуправление Республики. Выписанный в июле 1920-го мандат, чудом сохранившийся в архиве художника, удостоверял, что «сотрудники декоративной мастерской Михаил Плаксин, Александр Лабас и Александр Афонин действительно откомандированы Приуральским военным округом в распоряжение ПУРа[30] в Москву».

«…В ПУРе пахнет кислой капустой, заросшие фронтовой коростой люди много раз в день приезжают требовать литературы, газет, бумаги для армейских типографий, плакатов. Надо поднимать своих бойцов, надо взрывать печатным динамитом вражьи ряды. Много раз в день исхудавший в жердь Полонский бросается телефонными трубками, рычит, топает ногами, ломает суставы длинных литераторских пальцев.

— Пошлите завтра в четырнадцатую армию все три тысячи плакатов! Постойте, пошлите их сегодня!

Уже висят на стене оттиски: „Все на защиту Тулы!“ и „Все на защиту Петрограда!“. Уже несут из типографии плакат: „Все на защиту Красной Москвы!“. На плакате то изображено, что мы все каждый день, просыпаясь, чувствуем: две черные клешни тянутся к алому городу, — вспоминал будущий главный редактор

„Правды“ Михаил Кольцов, оказавшийся в конце 1919 года в Политуправлении Республики под началом литературоведа и критика Вячеслава Полонского. — Много раз в день выходит из ПУРа начальник его на мороз с непокрытой головой, провожает речью уходящих драться коммунистов»[31].

Художник Лабас с его кратким, но боевым послужным списком идеально подходил для пропагандистской работы: начальство уже видело его сотрудником агитационно-художественной части, которой заведовал Дмитрий Моор (с Моором, автором знаменитого плаката «Помоги», Лабас подружится в 1920-х годах). Однако красноармеец Лабас не переставал мечтать о живописи («Даже во сне я видел палитру, натуру, холст») и, в отличие от брата, не собирался связывать свое будущее с армией.

Возвращаться в Екатеринбург, где был расквартирован их Политотдел, Лабас не хотел, однако остаться в Москве оказалось еще сложнее, нежели попасть на фронт. Происшедшая в кабинете заведующего сцена с точностью до наоборот повторяла прошлогоднюю, только на этот раз Шура Лабас просил оставить его в Москве, объясняя, что на фронт пошел сам, добровольцем. «Ах, вы не хотите у нас! Все кончено, никаких институтов. Завтра поедете на Западный фронт!» — кричал начальник. К счастью, товарищ Вайнер, с которым наш герой спустя пять лет будет сидеть в президиуме Общества станковистов, оказался не только революционером со стажем. До революции он учился в Одессе и посещал знаменитые парижские академии, где постигали ремесло многие будущие деятели советского искусства. Не проявить милосердия к собрату-художнику скульптор Лазарь Вайнер не мог. На следующий день Лабасу было вручено назначение, причем вовсе не на Западный фронт, а все в тот же Екатеринбург, откуда в школьный отдел Наркомпроса поступил запрос на него. «Екатеринбургские свободные государственные художественные мастерские просят ходатайствовать об откомандировании из Политуправления художников Лабаса и Плаксина… как весьма необходимых работников для ЕКБ мастерских и незаменимых на месте. Тов. Лабас был приглашен нами в качестве руководителя декоративной мастерской, а товарищ Плаксин в качестве инструктора. С отъездом их мы лишаемся лучших специалистов в организации мастерских». Конечно, это было совсем не то, о чем мечтал Шура Лабас, но пришлось подчиняться. «Мне ужасно хотелось продолжать учиться и работать в Институте, мне нужна была эта среда. Но возражать я не мог».

Удостоверение профессора ЕСГХМ ему выдали в первый же день. «Это делалось тогда просто. Надо было всего лишь

расписаться и встать на специальный военный учет. Петр Ефимович Соколов[32] был счастлив, что против моей воли „заполучил“ меня. Когда мы с ним обошли все мастерские, у меня настроение поднялось. Меня встретили очень тепло и уже на второй день дали вести собственную мастерскую. Я никогда не преподавал, но оказалось, что у меня есть настоящий дар педагога, о котором я даже не подозревал. Преподавание у меня пошло хорошо. Я был очень молодым, однако сочетание старой школы Строгановского училища и новой — Машкова и Кончаловского давало мне известное преимущество».

Читая эти записи, представляешь себе юного Шуру Лабаса и профессора в летах Соколова, тем более что рядом возникают имена Эрьзи и Туржанского, художников, сделавших себе громкое имя еще до революции. На самом деле Петру Соколову не исполнилось и сорока. По своим политическим убеждениям он был большевиком, а по творческим — авангардистом, за что и был выдвинут на пост руководителя Екатеринбургских свободных художественных мастерских. Восстановить его биографию, как ни странно, помогли воспоминания художника-нонконформиста Владимира Немухина, числящего Соколова своим Учителем с большой буквы. «От природы имея цепкое конструктивное видение, Соколов стремился к аналитическому искусству. Причудливый эстетизм Машкова его раздражал. Потому незадолго до революции он оставил занятия в его мастерской и начал работать самостоятельно, но под большим влиянием Малевича. Революцию Соколов воспринял с воодушевлением и с головой ушел в агитационно-художественную деятельность, — вспоминал Немухин, попавший к Соколову, которого боготворил, в 1942 году. — „Новый чертеж спасет мир“ — в сущности, так можно передать смысл его художественно-социальных воззрений того периода. На одной из выставок революционного искусства Соколов лично знакомится с Казимиром Малевичем. По предложению Малевича он начинает работать как его ассистент в Московских свободных художественных мастерских, но утвердиться там ему не удается — консервативная профессура выживает его из преподавательской среды».

Так вот, оказывается, кем в действительности был Петр Ефимович Соколов, под началом которого Шура Лабас проработал год или чуть более того в Екатеринбурге. Однако ни он, ни Немухин ни слова не пишут о вошедшем в историю русского авангарда событии, связанном с именем Соколова. На волне борьбы с пережитками прошлого, к которым причислялась и старая академическая система преподавания, Соколов и его супруга-художница разбили гипсовые слепки и вроде бы даже

уничтожили что-то из живописи. Где это точно случилось — в Екатеринбурге, Воронеже или Пензе, где Соколов также возглавлял художественные училища, — до конца не ясно, однако сам факт «погрома» никем сомнению не подвергается. В 1930-х годах, вспоминает Немухин, Соколов пережил духовный кризис. Видеть удушение искусства ему было невыносимо, и он пошел работать в типографию, благо до революции успел выучиться на хромолитографа. Большую часть своих конструктивистских работ он уничтожил, а в 1938 году из осторожности сжег еще и часть библиотеки (он собирал книги по искусству, литературе и философии, а также репродукции, из которых составлял самодельные альбомы)[33].

«Мы сразу подружились с Соколовым, так как наши взгляды на искусство совпадали», — пишет Лабас. Если Соколов и тогда придерживался убеждений, которые потом завещал Немухину («личность художника не должна теряться в динамике художественного процесса» и пр.), то эта фигура явно должна была импонировать Лабасу. Что до других коллег нашего двадцатилетнего «профессора», то они оказались в екатеринбургских мастерских по разным причинам. Профессор Туржанский, к примеру, был уроженцем здешних мест. В местечке Малый Исток у него имелась дача, куда он приезжал ранней весной и лишь в начале зимы возвращался в Москву. В уральской мастерской Леонарда Викторовича и застигла Гражданская война, так что весь 1919 год «Отец Леонард» (которого так между собой называли студенты) провел на Урале. Ну а после того как Красная армия разобралась с Колчаком и в Екатеринбурге заработали Художественные мастерские, известный пейзажист возглавил класс живописи. «Туржанский мне очень нравился еще в годы учения в Строгановском училище, но я знал о нем мало и не ожидал, что так близко с ним познакомлюсь. Много лет спустя он показывал мне свои ранние работы, которые очень ценил. Они иногда появлялись в комиссионных магазинах, но сам он не мог их приобрести из-за высокой стоимости. Это были превосходные пейзажи. С Туржанским я дружил все годы до его смерти после войны».

Туржанский, чьи пейзажи до революции пользовались неизменным успехом у публики и неплохо продавались, в Москве выживал с трудом. Чего нельзя было сказать о Степане Эрьзе, который в середине 1920-х годов уехал в Аргентину[34]. На Урал Эрьзя попал в 1918 году: новая власть давала заказы и надо было воплощать в жизнь легендарный план «монументальной пропаганды». Однако хороших материалов было не найти — одна цементная крошка да бетон, отчего памятники просто «не

выживали». Неудивительно, что, работавший исключительно в мраморе и древесине особо прочных пород, Эрьзя выбрал богатый камнем Урал. «У Эрьзи была прекрасно оборудованная мастерская в институте, — вспоминал Лабас. — Он работал не покладая рук целый день с молотом. Его можно было видеть у глыб мрамора, белого с блестками, который ему доставляли в огромном количестве со станции Мраморская. Он работал с утра до ночи, не выпуская трубки изо рта. Над головой в мастерской летали голуби». Эрьзе всю жизнь удавалось преодолевать бытовые проблемы: у него были хорошие мастерские, натура, материалы, богатые покровители. Возможно, он сумел бы приспособиться и к соцреализму, но Луначарский подписал ему командировку для устройства персональной выставки в Париже. На родину Степан Дмитриевич возвратился лишь в 1950 году, привезя с собой на корабле почти две сотни работ — в точности как вернувшийся чуть раньше из США Сергей Тимофеевич Конёнков. Встречался ли Лабас в 1950-х годах с Эрьзей, поселившимся по соседству, в подаренной ему советским правительством мастерской на Соколе, неизвестно.

«В Екатеринбурге у меня началась новая жизнь. Все профессора были старшего поколения. По скульптуре — Эрьзя, по живописи — прекрасные художники Туржанский и Парамонов[35]. Я как-то легко повел занятия, ставил модель, натюрморты, много объяснял, рассказывал… Словом, была настоящая творческая атмосфера». Только вот собственная внешность немного беспокоила. Шура Лабас и так выглядел моложе своих двадцати лет, а тут еще многие ученики оказались значительно старше преподавателя. В надежде обрести большую солидность юный профессор стал отращивать бороду: усы и борода, считающиеся неотъемлемой принадлежностью представителей артистического мира, не только состарили его, но и сделали более похожим на художника. Довольно быстро юный профессор оброс густой щетиной и предстал в подобном виде перед отцом. В воспоминаниях подробно описана поездка в Челябинск, где Аркадий Григорьевич служил в газете «Горнорабочий», и то, как на Шуру донес попутчик по вагону, заподозривший в юном художнике-бородаче опасного преступника, и то, как на новый облик сына реагировал отец, к слову сказать, обладатель роскошных усов, и т. п. Там же, в Челябинске, пышная растительность была начисто уничтожена отцовской бритвой. Больше ни бороды, ни усов художник Лабас никогда не отращивал.

В конце 1920 года в Москву вернулся Туржанский. Вслед за ним из Екатеринбурга уехал Соколов. Вскоре стал готовиться к

отъезду и Лабас.

Если спросить любого
Кто пережил эти события
Что вкуснее всего
Без размышления каждый ответит
Вкуснее всего на свете
Чечевица. Но почему?
Будет вопрос
Ведь мы тогда очень
Редко получали эту манну небесную чечевицу
Ведь хлеба настоящего
Тогда вообще не было
Ну а хлеб-суррогат выдавали
Птичьими дозами
Да и все другое
картошки
Воблы всего было очень
Очень мало
Так и говорили пьет чай вприглядку
Сахара не было, да и
Сахарин очень редко
Все было в мечте
Но воображение было богатое
В молодости ведь все нипочем
И уверенность была непобедимая в том
Что все перешагнем, выдержим
Наше поколение было скорее стойким, чем гибким

Глава вторая
ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ВУЗ ВХУТЕМАС

Пока Лабас профессорствовал в Екатеринбурге, Свободные мастерские преобразовали во ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские. С ними будут связаны следующие девять лет его жизни. «Первое слово правильнее даже расшифровывать — не Высшие, а Вольные. Там было вольно и просторно, несмотря на неуемный горячий гомон — пустынно… Ехать по этой пустыне можно было в любом направлении. По воле ветра или по своей воле. Учебой нас не угнетали. Бывали ли когда-либо в истории искусства подобные училища? Вряд ли…» — вспоминала о «фантастическом вузе» Татьяна Маврина.

Притом что Александр Аркадьевич сохранил довольно много справок, заявлений и прочих документов, свидетельства об окончании ВХУТЕМАСа среди них не нашлось. «Долой дипломы, чины, ордена и преимущества, позорящие великое имя художника!» — провозгласила конференция «учащихся искусству», устроенная весной 1918 года в Петрограде. Призыв был услышан: диплома об окончании — с гербовой печатью, по всей форме — вхутемасовцам не выдавали, что вносило потом немалую путаницу в творческие биографии. А с учебой Лабаса и без того все запутано: сохранилось прошение на имя директора Строгановского, поданное в августе 1912 года, однако в некоторых анкетах художник пишет, что поступил в училище в 1913 году. С сентября 1918 года он числится по мастерской Кончаловского в ГСХМ, единственное подтверждение чему — участие в отчетной выставке в начале 1919 года, после которой студент первого курса Лабас уходит добровольцем на фронт. Дата откомандирования в Екатеринбургские свободные мастерские известна точно — июнь 1920 года, а вот возвращения в Москву — нет. Однако, если сопоставить факты, получается, что к концу осени 1921 года он уже восстановился в институте, с окончанием которого опять выходит путаница. «Окончил Вхутемас в 1922 году, дипломной работы не подавал», — указывает Лабас в «Жизнеописании» 1926 года. А заполняя анкету на следующий год, ставит другую дату: «1923 год». Но существует еще и третья дата.

«Настоящим подтверждаю, что А. А. Лабас окончил Высшие Художественные Мастерские (Вхутемас) в Москве в 1924 году в мастерской, в которой я являлся профессором, и также что после окончания он был оставлен в институте в качестве преподавателя

живописи». Таково содержание единственного документа, подтверждающего учебу Лабаса во ВХУТЕМАСе, под которым стоят подпись и дата: «Заслуженный деятель искусств Д. П. Штеренберг, 2 декабря 1940 года, Москва». Казалось бы, велика разница — годом раньше, годом позже. Но коли уж мы взялись чертить рисунок жизни, расставим все по местам, тем более что в 1920-х не то что каждый год, каждый месяц имел огромное значение. Был человек комиссаром отдела Изо Наркомпроса, руководил советским искусством — и вот он уже лишен всех постов. В качестве поощрительной премии его одним из первых советских художников удостоили тусклого звания «заслуженный деятель искусств РСФСР», за которое сегодня если и бьются, то исключительно ради мизерной прибавки к пенсии.

А Лабас и такого звания не заслужил. Даже в юбилейные октябрьские даты его, участника Гражданской войны, ни в какие наградные списки не включали. До начала 1960-х годов его имя вообще нигде не встретишь. Только однажды удалось наткнуться на знакомую фамилию, да и то в многотиражке «Московский художник» в заметке о Неделе изобразительного искусства, проходившей летом 1959 года в Москве. Три года спустя орган МОСХ опубликует смелые по тем временам статьи Владимира Костина и Дмитрия Сарабьянова. Первый заявит, что «наша искусствоведческая наука под влиянием культа личности допускала искажение истинной истории советского искусства», а второй предложит коллегам быть объективными и не сводить всю историю советского искусства исключительно к реалистам из АХРР — иначе говоря, к сталинскому официозу. Лишь после подобных публикаций материализуется из небытия фигура художника Александра Лабаса.

«В их исканиях были срывы, но неверно строить отношение к искусству на ошибках, которые неизбежны для каждого ищущего человека, — писал Костин, имея в виду Дейнеку, Пименова, Тышлера, Бруни, Удальцову, Истомина и, конечно же, Лабаса, с которым был дружен. — Однако творческий напор этих художников, их образное ощущение современности вселяли тогда веру в них и позволяли думать, что они выйдут на большую дорогу»[36]. Неплохая, однако, собралась компания: все как один друзья и коллеги, а с Львом Бруни, Надеждой Удальцовой и Константином Истоминым Лабас еще и преподавал в «фантастическом вузе». В числе преподавателей он окажется сразу по окончании института, что засвидетельствовано большим по тем временам советским начальником, самим управляющим домом ВХУТЕМАСа: «Настоящее выдано гр. Лабас А. А., проживающему в д. № 21/8 по Мясницкой ул. в кв. № 77, в том,

что он как окончивший Вхутемас числится безработным». Итак, 7 февраля 1925 года он еще безработный, а через неделю уже ассистент профессора Истомина.

Но вернемся на два года назад, когда Шура Лабас возвращается в Москву и восстанавливается в институте. Происходит это в начале холодной и голодной зимы 1921/22 года, когда приходилось не только учиться, но и вести отчаянную борьбу с голодом. «Вчера мы поздно встретились, не имея во рту пищи в течение суток. Я с трудом достал на углу улицы у незнакомого торговца два фунта хлеба — взамен оставленной трудовой книжки на имя К. Редько, студента Высших государственных художественных мастерских… Утром сухой хлеб, если имеется, отсутствие чая. За весь день съедаю кусок хлеба, хранящегося и путешествующего со мною в кармане. Вечером тоже сухой хлеб, так как воды из-под крана некипяченой и сильно холодной не употребляю из-за опасения заболеть ангиной. Сейчас же подумал, какой я неблагодарный, ведь целый день находясь в таком положении, я счастлив, беззаботен, казалось бы, как никогда раньше. Да, я теперь не обедаю, как это принято понимать, даже в самом скромном виде, но это излишество тут же забывается…» — записывал в 1921 году в дневнике приехавший из Киева Климент Редько[37].

Конечно, с таким молодым задором можно преодолеть любые невзгоды. В тяжелые минуты человек способен на многое, но все равно остается большой загадкой, как удавалось не только выживать, но еще и во что-то одеваться. Александр Осмеркин, например, ходил в черной визитке и валенках. Костюм вхутемасовца Лабаса выглядел не менее экзотично. На известной групповой фотографии учеников Штеренберга, сделанной в 1922 году, он самый колоритный: каракулевая папаха, тулупчик и шарф, живописно переброшенный через плечо. «Я вернулся из армии в кожаной куртке, галифе и сапогах, к тому времени изрядно потрепанных. В те же дни я встретил Николая Денисовского[38]. Его франтоватость дошла до совершенства. Кажется, он ходил в котелке, весь выутюженный, в полном блеске».

Денисовский, с которым Лабас учился в Строгановском, а потом в ГСХМ, председательствовал в Обществе молодых художников (ОБМОХУ), где его заметил Штеренберг. Молодой, энергичный Коля Денисовский, потомственный художник, оказался в Наркомпросе под началом Штеренберга и в 1923 году даже был отправлен в заграничную командировку — устраивать первые советские выставки в Берлине и Амстердаме. В ГСХМ Денисовский занимался в мастерской Лентулова, находившейся

по соседству с мастерской Кончаловского; там же занимались братья Стенберг, Медунецкий и Светлов. Весной 1919 года они основали ОБМОХУ, неудобоваримая аббревиатура которого очень напоминает надписи, которые в булгаковском «Собачьем сердце» читает по слогам Шариков. Не уйди Лабас на фронт, он наверняка оказался бы в этой группе вместе с Комарденковым, Замошкиным, Сережей Костиным и Прусаковым[39].

Первым, кого он встретил в Москве, был Сережа Светлов, любимец Георгия Богдановича Якулова. «У него на голове была форменная фуражка с желтым околышем. Я страшно удивился: что это значит, как понимать? Сережа, смеясь, рассказал, что им удалось где-то со склада получить никому не нужные после революции фуражки, и они решили раздать их членам ОБМОХУ. От Сережи узнал я очень много нового и, главное, что у них уже была своя организация, свое помещение, куда мы сразу и пошли». Идти было недалеко. Штаб-квартира ОБМОХУ располагалась на углу Кузнецкого и Неглинной, в бывшем магазине придворного ювелира Карла Фаберже. Помещение досталось благодаря Луначарскому, присутствовавшему на преддипломном зачете выпускников. Комиссар по образованию самолично предложил группе поступить в ведение отдела Изо и заняться оформлением массовых празднеств, а также изготовлением панно и транспарантов для пароходов и поездов — тем же самым, чем занимался Лабас с однополчанами на Урале. В 1922 году общество распалось, а вместе с ним развалилась и агитационно-производственная мастерская, последние месяцы существования которой еще застал Шура Лабас.

«Уже с улицы через большое стекло были видны картины. И тут уж вопросов не было, я сразу узнал Стенбергов. Как я рад был встретить здесь Володю и Жоржа… Старший, Володя, в жизни и работе более динамичный, быстрый и решительный. Георгий более сдержанный, более задумчивый, в работе лиричнее, мягче. Оба увлекались техникой, любили ее, и кроме живописи и плакатов постоянно что-то конструировали, возились с мотоциклом, что-то чинили, паяли. Я их знал хорошо… Младший, Георгий, вскоре погиб — разбился на мотоцикле. У Стенбергов был друг — Костя Медунецкий[40]… Всех их троих очень влекло к конструктивизму. Медунецкий размахивал руками и говорил, что задача сегодня показывать не слащавую красоту с ее уютным мещанским вкусом, не ювелирную красивость, а простые вещи: „Лист железа не менее красив, чем роза, просто все знают, что роза красива. А вот чтобы увидеть, что металлическая форма красива — для этого человека нужно еще воспитать“. Они мне показали конструкцию из металла и стекла. Стекло и металл

хорошо сочетались, композиционно и конструктивно все было на месте. Видно было, что это делали люди талантливые. „Вот, — говорит Костя, — видишь черный электрический счетчик, он ведь хорош по форме и по цвету? Как ты находишь, красив он?“ „Ну, что же, — отвечал я, — еще у Кончаловского мы писали бутылки и кухонную посуду и находили их красивыми. Я думаю, что и электрический счетчик не хуже. Но, конечно, дело не только в нем, а в том, что хочет художник выразить“.

На следующий день я побывал в мастерской у Замошкина. Он тоже обосновался в магазине, в районе Сретенки. У Александра Замошкина многие работы были выполнены в левкасе, некоторые процарапаны ножом. Здесь же стояла спираль из металла. Было весело видеть эти конструкции, но когда я слышал, что они в будущем могут заменить живопись, мне делалось грустно. Разное приходило мне тогда в голову, но я никак не мог предположить, что Замошкин со временем станет директором Третьяковской галереи…» В 1933 году Замошкин опубликовал книгу «Путь советской живописи. 1917–1932»[41], а в 1941 году был поставлен во главе галереи, директором которой был десять лет, а потом еще столько же — Пушкинского музея. Он руководил эвакуацией коллекций Государственной Третьяковской галереи и проводил в жизнь указания партии и правительства в 1948 году, когда начался второй виток борьбы с формализмом, «отягощенный» борьбой с безродными космополитами. Большинство друзей его молодости оказались в лагере формалистов, исповедовавших чуждые советскому народу взгляды, а их работы — в галерейном запаснике. Потом, конечно, всех реабилитируют и даже вознесут на щит. Но многих работ недосчитаются и, когда в 2006 году в Третьяковской галерее откроется «Зал конструктивистов», перед зрителями предстанет их реконструкция, с блеском выполненная Вячеславом Колейчуком. По двум сохранившимся фотографиям художник в точности восстановил самую знаменитую из выставок ОБМОХУ, на которой группа молодых вхутемасовцев выставилась в полном составе. На ней с легкостью может оказаться каждый — достаточно нажать клавишу на компьютере.

Летом 1921 года, когда Общество молодых художников устроило выставку в зале на Большой Дмитровке, Лабас еще оставался на Урале. Склонности к производству объектов-конструкций, подобных тем, что делали Медунецкий со Стенбергами, он не имел: сказывалось привитое Машковым и Кончаловским предметное начало. Но с цветом экспериментировать пробовал. В Екатеринбургской картинной галерее хранится его натюрморт — типичная натурная штудия в духе русских кубистов, знакомых с приемами Пикассо, но при

этом бубновалетовски сочная по живописи. Две войны сделали свое дело: практически все ранние работы Лабаса исчезли. Для художника утрата работ — трагедия, а для изготовителей фальшивок, напротив, редкая удача, открывающая широкое поле деятельности. В последнее время на рынке нет-нет да появляются числящиеся утраченными холсты и объекты мастеров русского авангарда. Неожиданным образом они «находятся» в старых гаражах или на ветхих дачах, а потом выясняется, что знаменитый художник, уезжая на фронт или в эвакуацию, оставил их на сохранение дедушке или бабушке нынешнего владельца. С Лабасом такое тоже пытаются проделывать. К счастью, создан Фонд художника, без «добро» которого ни одно из произведений подлинным признано не будет. На сегодняшний день известна лишь одна из авангардных работ 1920–1921 годов — «Цветовая композиция», составленная из закомпонованных в овал геометрических форм. Уже в ней были заложены пространственные идеи будущих произведений, посвященных городу и авиации.

От экспериментов начала 1920-х годов Лабас никогда не открещивался: «Меня интересовали ритм движения, решение времени, пространства, цвет, соответствующий большим скоростям… космические масштабы и микромир. Как найти им выражение в цветовом решении? Вот почему я считал очень важным уметь выражать себя и в беспредметной живописи». Долгое время безопаснее было об этих юношеских опытах не напоминать. Зато потом, когда были опубликованы воспоминания Александра Аркадьевича о встречах с Малевичем и Кандинским, бойкие журналисты тут же записали его к ним в ученики. Ничего подобного не было: несколько мимолетных бесед — только и всего, к тому же ни Кандинский, ни Малевич его кумирами никогда не являлись. «Будучи еще совсем молодым художником, я показывал свои работы Казимиру Малевичу. Он утверждал, что изобразительное искусство закончилось, на смену ему пришло беспредметное. Я же считал, что беспредметная живопись — самостоятельное явление… Оно подсказывает пути выражения чувственного, но незримого мира человека, чем прекрасно владеет музыка; она всегда беспредметна, но тем не менее конкретна и способна передать самые сложные нюансы чувств и переживаний… Если художник находит и в беспредметной живописи свой язык, ему будет легко находить формы выражения в изобразительном искусстве…» О Кандинском в записях еще меньше. «Однажды я поставил натюрморт, очень сложный по цвету, форме и движению. Закончив его, я ушел в столовую, а когда вернулся, Вильямс сказал, что заходил Кандинский и очень

хвалил мой натюрморт… Мне же его работы казались тогда несколько жесткими по цвету. Мы, ученики Кончаловского, имели законченные понятия, взгляды и оценки: жестковатая мюнхенская немецкая струя воспринималась нами не как плюс, а как минус». Лабас напишет эти строки спустя полвека, ну а тогда он, вероятно, был несказанно счастлив, что знаменитый живописец уловил «ясное художественное решение цветовой и музыкальной композиции» в его натюрмортах. С Кандинским, в отличие от Малевича, Лабас никогда не беседовал, но описание внешности родоначальника абстрактной живописи оставил блестящее, заметив, что лицом тот «немного напоминал каких-то рыб в аквариуме, необычайно экзотическую флору». Накануне Нового, 1922 года Кандинский покинет Россию, на этот раз навсегда. В Баухаузе, где он вскоре начнет преподавать, среди его студентов окажется Леони Нойман, будущая жена Лабаса.

Когда по прошествии почти сорока лет беспредметное искусство восстановят в правах, для Лабаса это не станет потрясением всех основ, как для поколения ровесников его сына. «В 1957 году подоспело событие, которое для большинства художников будущего андеграунда, в том числе и для меня, явилось как бы откровением: *единственная минута, единственное ощущение, единственное переживание* — Московский фестиваль молодежи и студентов. В рамках его открыли в ЦПКО им. Горького большую выставку современного искусства. На ней и увидели мы, что это такое — изобразительное искусство второй половины XX века. Это был настоящий шок, но шок целительный, после которого мы окончательно прозрели. Я до сих пор хорошо помню, как возвращался домой после этой выставки: раздавленный, потрясенный, — вспоминает художник Владимир Немухин. — …Все, что казалось навсегда забытым, стертым из памяти „ждановским утюгом“, ожило, оформилось в конкретные идеи, стало стимулом для повседневной работы… Абстрактный экспрессионизм, который доминировал тогда в мировом искусстве, органически привился на новой русской почве, вошел в нашу плоть и кровь. Он разбудил наше подсознание, позволил раскрепоститься, дал толчок формальному эксперименту. Это был еще и выбор „новой веры“. К началу 60-х годов в Москве уже работала целая плеяда молодых абстракционистов…»[42] (курсив В. Немухина).

Авангардисты второй волны даже не догадывались, что из всей когорты живописцев 1920-х годов ближе всего к абстрактному экспрессионизму (именно в этой, американской версии, в СССР пришла абстракция) подошел Лабас. Познакомиться с ним мечтали многие. Но, как пишет тот же

Немухин, не только авангард 1920-х, но даже импрессионисты были не просто вычеркнуты из учебников, а, по большому счету, забыты. Неудивительно, что большинство из здравствующих тогда художников «наглухо замкнулись в себе, ранние картины свои припрятали и ни с кем из молодежи не общались» (еще бы не припрятать, пережив столько погромов и разгромов). Одним из немногих, кто в начале 1960-х годов был допущен в лабасовскую мастерскую, оказался Юрий Злотников, один из пионеров неоавангарда 1950-х. Они познакомились в 1962 году в Манеже, на выставке, посвященной 30-летию МОСХ, так возмутившей Хрущева. Когда Юлий Лабас будет издавать книгу об отце, Злотников в своем эссе «Что для меня Лабас?» не упомянул о лабасовских абстракциях, хотя наверняка видел и повторения беспредметных композиций начала 1920-х, которые художник делал в 1960-х и 1970-х годах, и новые работы. Но цвет, форма и конфигурация пятен, без сомнения, становились темой их бесед, вкупе с так интересовавшими обоих наукой и техникой.

Особенно нравилось Александру Аркадьевичу беседовать на научные темы с сыном. «Дело в том, что отца всю жизнь очень интересовали физиологические механизмы зрительного восприятия цвета и формы, теория распознавания образов… Вообще, я уверен, что, не стань отец художником, из него бы получился талантливый естествоиспытатель, скорее всего биофизик зрения… Что заставляет меня так думать? — Многие из отцовских идей в этой и других областях биологии намного опередили свое время…»

Тут нам придется безоговорочно поверить Юлию Лабасу, знавшему свой предмет, как и многие смежные с ним, блестяще. Юлий Александрович с таким увлечением пересказывает разговор с отцом, случившийся в метро где-то в конце 1950-х годов, что, кажется, цитирует собственное выступление на конференции. Нам не остается иного выхода, как воспроизвести их беседу в его «научной обработке», хотя, как уверял меня Андрей Бескин, Александр Аркадьевич не раз поражал его, ученого-физика, широтой познаний в самых различных областях, а главное, несвойственным для человека искусства образом мыслей.

> «Для всех основных фигур эвклидовой геометрии, векторов и скоростей движения, параметров цвета: спектральных его характеристик, относительной яркости и насыщенности (так называют превышение спектральной составляющей определенного цвета над ахроматической смесью-градацией оттенков серого) — предсуществуют в мозгу особые механизмы

распознавания обобщенных образов-„инвариант“. Из комбинаций „инвариант“ строятся конкретные изображения, как их воспринимает наш мозг, анализируя информацию, поступающую от глаз. Треххроматическая модель цветового зрения Гельмгольца и четыреххроматическая Геринга — только первые приближения. Все неизмеримо сложней, хотя в сетчатке, действительно, есть разнотипные цветочувствительные колбочки. Их три или более типов. Они ответственны только за первичное восприятие цвета. Главный анализ происходит в мозгу. К тому же глаз воспринимает все только в динамике. Останови движение глаза, и изображение из поля зрения вообще исчезнет». Через много лет за открытие таких «инвариант» — «детекторов» в зрительной коре кошки Д. Х. Хьюбель и Н. Визель получили Нобелевскую премию. А то, что наш глаз видит только движущиеся относительно него изображения, блестяще подтвердил наш уже, увы, покойный, исследователь А. Л. Ярбус.

Другой разговор:

«„Деревья растут вертикально вверх. Как они чувствуют гравитацию и могут ли расти в космосе? Там, вероятно, такой их рост невозможен. К сему добавь: ствол раскачивает ветер, а корни мешают дереву упасть. Стало быть, они ощущают эти колебания и отвечают на них компенсирующим ростом по горизонтали. Датчики, реагирующие на механические деформации, есть, выходит, и в стволе, и в корнях“. Снова предвидение. Те и другие „датчики“ — особые механочувствительные клетки в растениях действительно нашли.

„Почему многие птицы, когда идут, непрерывно качают головой? Голова участвует в поддержании равновесия, своеобразный противовес?“ Таких разговоров было без счета… Отец говорил: „И в науке, и в искусстве есть направления переднего фронта, где наступление еще может развиваться долго и успешно. А есть области, где вроде уже все решили. Возьми, к примеру, обтекаемость автомобилей. Ну много ли там нового сделают?“ Сам он всегда стремился к новому, пока не познанному в науке и в искусстве, но презирал шарлатанство и то, что называл „модными выкрутасами“. Ему постоянно было интересно все новое, и поэтому он пережил как бы „вторую молодость“ и

духовно не старел».

Глава третья
«ПРОЕКЦИОНИСТЫ»

В лидеры Шура Лабас никогда не рвался. По молодости был крайне застенчив, но комплексом неполноценности не страдал. Гулять и наблюдать предпочитал в одиночестве. Решительно не переносил присутствия посторонних во время работы, о чем оповещал запиской, приколотой к дверям комнаты. Злился даже на брата, когда тот врывался к нему с шумной компанией (речь, разумеется, о «мирном времени», когда у мальчиков были отдельные комнаты). Однако, оставаясь классическим интровертом, людей не сторонился, со многими дружил и активно участвовал в общественно-художественной жизни до тех пор, пока его оттуда не «выдавили».

К середине 1920-х годов художественное сообщество окончательно разделилось на правых и левых. Традиционалисты и новаторы собирались в группы и устраивали собственные выставки, а власть, до поры до времени, не мешала корпоративному брожению. В 1932 году постреволюционному свободомыслию одним, но категоричным постановлением о художественных группировках был положен конец. Деятели культуры, будь то писатели, художники или музыканты, оказались в едином — советском — творческом союзе. В том числе и Александр Лабас, чье имя десять лет назад фигурировало в списке группы «Проекционисты».

Лидером и идейным вдохновителем группы был Соломон Никритин[43]. «Бог знает куда его заносило, иногда в глубокие философские дебри. У него было стремление четко формулировать проблемы, которыми он был занят, что не часто встречалось среди художников. Он много выступал с программными речами о своих новых идеях и теориях, и это тоже его выделяло. Правда, за его резкость и иногда односторонность… его теории часто критиковались, и от них ничего не оставалось. Свои теории он пытался обосновать, усложнял их, и сам безнадежно запутывался. Даже коробка спичек у него была в мировом пространстве, он ее видел сразу как часть мироздания…» — вспоминал Лабас сумасбродного, но честного и искреннего Никритина, вечно наживавшего врагов своими резкими речами. В 1934 году Никритин напишет одну из самых трагичных картин сталинской эпохи — «Суд народа», которая «увидит свет» более полувека спустя, уже после смерти автора.

Но в чем нельзя было отказать Никритину, так это в удивительной способности объединять людей. Одним словом, он был вождь — не случайно же его прозвали «вхутемасовский Робеспьер». Несмотря на невнятность своей программы, Никритин сумел сплотить старшекурсников ВХУТЕМАСа под знаменем «проекционизма». Идея нового «изма» состояла в следующем: художник не производитель вещей потребления (шкаф, картина), а только создатель их проекций, то есть концепций и замыслов, на основании которых эти самые вещи будут воспроизводиться для массового потребления. Еще Никритин придумал Проекционный театр. «Театр этот, если говорить упрощенно, как бы проектировал новую жизнь, воспитывая психологию человека будущего. Вся система должна была опираться на научные данные, на изучение психологии, физиологии, анатомии и т. п. …В него он втянул и молодых тогда еще художников, которые тоже увлекались проекционными театрами, среди них были Вильямс, Лучишкин, Женя Гольдина, Меркулов, Тряскин… Присущие Никритину непоколебимое упорство и увлеченность помогли ему устроить спектакль в Доме Союзов.

„Ты знаешь, — говорил он мне, — какой спектакль мы покажем? ‘Заговор дураков’ Анатолия Мариенгофа!“ Сестра Никритина Анна, талантливая артистка Московского камерного театра, была замужем за Анатолием Мариенгофом. Мы часто заходили к Мариенгофу, иногда встречали у него Сергея Есенина, с которым он очень дружил, — вспоминал Лабас. — …В Доме Союзов посредине большого зала были поставлены конструкции художника Николая Тряскина[44] — несколько больших деревянных колес. Актер должен был улечься на расширенную ось и привести колесо в движение — нечто вроде белки в колесе, только с той разницей, что колесо едет, а человек внутри делает мертвые петли. Были и другие конструкции, которые стояли в центре зала. Для всех явилось неожиданностью, что не было ни одного стула, и удивленная публика окружила центральную часть, которая была отведена для игры актеров. Долго ждать не пришлось — раздался сигнал к началу спектакля. Под барабанный бой вошли шеренгами актеры. Публика насторожилась в ожидании, было довольно много народа. *Я* успел увидеть художников, знаменитых актеров и автора, Анатолия Мариенгофа.

Трудно даже описать, что происходило дальше. Все это носило странный характер. Никритин, стоя на хорах, отчаянно барабанил, непонятно для чего — казалось, он хочет обязательно пробить барабан насквозь. Петя Вильямс произнес какой-то

монолог. Ему отвечал нечеловеческий голос робота, кто-то пищал, кто-то крутился на колесе. Потом мне стало ясно, что они сбились с ритма. Никритин продолжал бить по барабану и уже задыхался, крича „ать-два!“. Публика, как я видел, в оцепенении застыла… Но тут кто-то крикнул возмущенно, и вслед за ним другой. Наконец, громко ругаясь, издеваясь, толпа двинулась к выходу. А Никритин, не видя и не слыша, продолжал барабанить и кричать „ать-два!“, в то время как публика уже почти вся ушла — даже бегом, как из сумасшедшего дома, скорее, на свежий воздух. Я видел, как побледнел, опустил голову и стремительно выбежал из зала Мариенгоф. Словом, все ушли, если не считать нас, близких друзей. Но этот провал был совершенно неожиданным для Никритина и его коллектива — они все ждали потрясающего успеха… Поздно ночью мы сидели с Никритиным, я не мог и не хотел его оставить. Он был до того подавлен, что не мог прийти в себя».

Лабас, обычно воздерживавшийся от декларативных заявлений, тем не менее на все имел собственное мнение. После очередного представления он таки высказал Земе Никритину, что в его театре слишком много расчета и вместо эмоций и художественного образа — холодная, головная система. «Вообще он мне доверял в оценках, но тогда наши отношения, обычно теплые, похолодели. С тех пор, встречаясь, мы говорили о чем угодно, только не о театре». Кстати, в постановках Проекционного театра Шура Лабас участия не принимал, но на первой выставке группы «Проекционисты» (группу вскоре переименовали в «Метод» — художник ведь производит прежде всего метод) свои работы показал. Проходившая в декабре 1922 года в Музее живописной культуры на Поварской выставка имела для ее участников важные последствия. Если Лабас не путает, то именно после нее он и его товарищи «почти полным составом вошли в мастерскую Штеренберга».

И вот вновь возникает имя Давида Петровича Штеренберга, знаковой во всех отношениях для отечественного искусства фигуры. Родился в Житомире, занимался в художественных студиях Одессы, состоял в еврейской рабочей партии «Бунд». В 1906 году, после первой революции, эмигрировал в Европу. В Париже жил в знаменитом «Улье», где нашли себе кров Модильяни, Сутин и Шагал. Учился в Академии Витти, где преподавал Кес Ван Донген (со Штеренберга, как одного из самых талантливых, даже сняли плату за обучение), в Школе изящных искусств. Накануне войны познакомился с будущим наркомом просвещения Луначарским, написавшим хвалебную статью о нем. В декабре 1917 года Луначарский предложит вернувшемуся на

родину Штеренбергу высокий пост — должность правительственного комиссара по делам искусств. Три года бывший художник-эмигрант будет руководить художественной политикой Советской России, начиная с реформы художественного образования, оформления революционных праздников, организации выставок, музеев нового искусства и международных связей и кончая распределением заказов и снабжением художников пайками.

По мере того как заведующий отделом Изо терял влияние в партийных верхах, утрачивали свои позиции и деятели русского авангарда, расставленные им на ключевые посты. Луначарский потом попробует оправдать своего протеже, уверяя, что того «вопреки его воле занесли слишком налево» все эти Малевичи, Шагалы, Кандинские, Родченки и прочие авангардисты. «Тов. Штеренберг, сам решительный модернист, нашел в своей деятельности поддержку почти исключительно левых сил… он указывал, что крайние левые до переворота были в постоянном угнетении и в самом обидном пренебрежении и что покровительство им объясняется необходимостью по крайней мере на первое время выровнять линию…» — объяснял комиссар сильный крен «влево», образовавшийся в первые послеоктябрьские годы в сфере культуры и искусства.

В 1919 году, когда Шура Лабас попросится на фронт, его судьба решится благодаря подписи всесильного заведующего Отделом Изо Наркомпроса РСФСР (политотделы Красной армии проходили по этому ведомству). Затем карьера товарища Штеренберга пойдет по нисходящей: его снимут с высокой должности и весной 1922 года назначат заведовать отделом художественного образования Наркомпроса. Однако Луначарский по-прежнему будет благоволить к старому другу и поручит ему организацию первых советских выставок за границей. В 1927 году в Музее живописной культуры в Москве пройдет персональная выставка художника Давида Штеренберга, а летом 1932 года его немного пожурят в печати, но клеймить за формализм пока поостерегутся. «Как активный участник Октября на одном из ответственных постов и как художник-общественник — Штеренберг заслужил право на лабораторные опыты, даже если они не всегда понятны и не вполне тематически насыщены», — напишет в газете «Советское искусство» критик Сергей Ромов. После образования Союза художников Штеренберга даже изберут первым заместителем председателя МОССХа[45], но за публичные заявления об отсутствии в СССР свободы творчества уволят со всех постов и постепенно вытеснят из общественной и художественной жизни вместе с лучшими его учениками.

Довольно сложно поименно назвать всех воспитанников мастерской Штеренберга. Большинство из них запечатлены на уже упоминавшейся групповой фотографии 1922 года, где рано поседевший моложавый сорокалетний профессор окружен вхутемасовской молодежью. Фотографию эту следовало бы поместить в книгу об истории Общества станковистов, поскольку на ней почти в полном составе выстроилась команда будущих основателей ОСТа: Константин Вялов с женой Еленой Мельниковой, Владимир Люшин и Андрей Гончаров, Петр Вильямс и Владимир Васильев, ну и, конечно, Александр Лабас — красивые, молодые и необычайно талантливые. «Давид Петрович предоставил нам полную свободу в работе», — вспоминал Лабас о занятиях у Штеренберга. По логике, под «нами» он должен был подразумевать не только себя и Вильямса, но также Редько, Тышлера и Никритина. Однако на историческом фото последние трое отсутствуют, что весьма показательно.

Тышлер, хотя и вошел в ОСТ, у Штеренберга никогда не учился (трудно вообще понять, кого он числил своим наставником). Что же касается Редько с Никритиным, то и эта пара всегда держалась несколько обособленно. Никритин в ОСТ не пошел, считая собственные теоретические позиции гораздо более четкими и правильными. Редько, казалось, должен был бы оказаться в ОСТе, но его отвлекла подготовка к персональной выставке, а в 1927 году он отбыл в творческую командировку во Францию и вернулся из Парижа через десять лет, почти одновременно с Фальком, в совершенно другую страну. Как ни странно, но ни тот ни другой художник под колесо репрессий не попали, хотя вполне могли бы. Редько уж точно — за одну только картину «Восстание», на которой в 1925 году изобразил ЦИК образца 1917 года в полном своем составе, с Троцким на переднем плане. Картину эту купит коллекционер Георгий Костаки: теперь она красуется в зале Третьяковской галереи, который без преувеличения можно назвать залом «первых вхутемасовцев».

С Редько Шура Лабас познакомился в «Клубе Сезанна», помещавшемся на Мясницкой, 21, в знаменитом доме, куда мы будем постоянно возвращаться. «Не случайно клуб назвали именем этого одинокого аскета, фанатика, отрешенного от всех соблазнов жизни ради искусства, открывателя новых путей в живописи. Там бурлило все, как в котле. Выступали, произносили речи, ожесточенно спорили, сталкивались люди всех возрастов и совершенно разных направлений в искусстве… По возвращении с фронта… я услышал на дискуссии в „Клубе Сезанна“ выступление одного студента. На мой вопрос, кто он, мне сказали, что он из

Киева, очень знающий, пишет большую картину, его фамилия Никритин. Он приехал вместе с Редько, который тоже работает над большой картиной… Оба они имели персональные мастерские, где работали над дипломными работами. Я сразу обратил внимание, что эти фамилии уже слышал, они всегда упоминались вместе как что-то однородное по стилю и направлению. А на самом деле они очень разные даже по характеру. Редько — замкнутый, осторожный, не торопится высказываться, все взвешивает, испытующе вглядывается, старается больше узнать обстановку и людей прежде, чем высказаться. Он мне понравился, хотя я в нем увидел настороженного дипломата. „Вероятно, немало обжигался“, — подумал я, но мне с ним было интересно.

Редько и я жили на Мясницкой улице. Если мы с ним гуляли, то обшаривали глазами всю улицу, стоило же мне пройтись одному и увидеть что-либо на витрине или что-нибудь интересное в пейзаже, в обстановке, — я знал, что если там же пойдет Редько, то заметит то же самое. До этого я всегда любил гулять и наблюдать в одиночестве, товарищи меня отвлекали, а вот прогулки с Редько я любил. Мы прогуливались, как охотники за дичью, — вглядывались во все решительно. Однажды мы неожиданно увидели Ленина в машине у поворота к Спасской башне, а в другой раз какой-то встреченный китаец отчитал нас за то, что мы слишком пристально его рассматривали».

Хотя Лабас и гулял вместе с Редько, самым близким его другом в ту пору был Саша Тышлер. На дверях лабасовской комнаты, как уже говорилось, была вывешена записка: «Занят, работаю, в 6 часов буду свободен». «Именно в эти часы углубления в работу кто-то постучал. Страшно возмущенный, я открыл дверь и увидел невысокого роста брюнета, молодого с приятной улыбкой и чудесными зубами. Он всматривался в меня и спросил: — Вы Лабас? — Да, — ответил я, — я Лабас. — Мне советовали с вами встретиться. Моя фамилия Тышлер. Я приехал из Киева… — Ах вот в чем дело! Мне говорили о вас Редько и Никритин. — А мне именно они говорили о вас! Мы просидели много часов. Мне казалось, что мы очень давно и близко знакомы — так много у нас нашлось общего. Условились вечером встретиться — мы уже были друзьями». Рассказывают, что с тех пор Шура и Саша виделись чуть ли не каждый вечер и почти повсюду появлялись вместе. К этому вскоре так привыкли, что, когда Лабас куда-нибудь приходил один, его спрашивали, почему нет Тышлера, и наоборот. В те годы они действительно крепко дружили, да и до конца дней Лабас будет говорить о Тышлере с нежностью. Их фамилии на протяжении многих лет будут

фигурировать вместе: сначала обоих будут называть «романтиками-интуитивистами», а потом — формалистами. Но тандема Лабас — Тышлер, полагал Александр Каменский, никогда не было: художников роднила лишь склонность к романтической мечтательности. Первый «прямо и непосредственно отображал современную жизнь, пусть и придавая ей порой сказочно-романтическую окраску», тогда как второй «жил в стране воображения»[46].

Лабас, Вильямс и Тышлер, Редько и Штеренберг еще как-то удержатся в 1930-е годы, кормясь театром, диорамами и редкими заказами. Никритин же будет начисто вычеркнут из советского искусства за эротизм, фрейдизм и непонятную буржуазную символику. Никто не вспоминал неуемного Зему Никритина, доказывавшего, что ни одна из группировок начала 1920-х «не отвечает директивным положениям эпохи» и молодым «необходимо строить свою, собственную организацию в искусстве». В 1950-х годах Никритин работал в комбинате Художественного фонда — писал заказные портреты для оформления школ, ужасно мучаясь от того, что Пушкины и Толстые у него не получались.

История главного детища Никритина — Первая выставка «Проекционистов» — будет восстановлена в подробностях лишь в конце 1980-х годов во время подготовки выставки «Великая утопия», триумфально прошедшей во Франкфурте, Амстердаме и Нью-Йорке. Многие имена из числа художников, попавших в 1992 году на «Утопию», были очень неплохо представлены в зарубежных собраниях, проекционисты в том числе. Оказывается, после того как в 1922 году работы молодых студентов ВХУТЕМАСа — Лучишкина, Лабаса, Тышлера, Никритина, Тряскина — были показаны на выставке в Музее художественной культуры, Штеренберг добился, чтобы «Проекционистов» отправили на Первую русскую выставку в Берлин. Из-за бюрократической волокиты в Берлин работы не попали, но в Амстердаме их сумели не только показать, но и неплохо продать.

1922 год для Лабаса, точнее для его творческой биографии, важная дата: его имя впервые упоминается в печати. Яков Тугендхольд, бесспорно один из лучших художественных критиков начала века, в то время заведующий художественными отделами «Известий» и «Красной нивы», в рецензии на выставку «Проекционистов» особо отметил молодого художника: «Надо приветствовать усилие вернуться к разработке цветовых задач… Такие попытки углубленного изучения качества цвета и различной кладки его являют собой работы Никритина, Редько, Тышлера, Лабаса. Конечно, здесь много еще чрезмерного

мудрствования, но то, что отрадно — это неожиданное звучание насыщенного цвета и любовная обработка самой поверхности картины. Никритин хорошо чувствует глубину и связь ее с тем или иным цветом, формой и фактурой. Редько изучает зависимость между живописью и ощущением движения… Лабас с профессионализмом иконописца обрабатывает поверхность своих картин». Слова Тугендхольда о том, что эксперименты вхутемасовцев шаг вперед «от односторонности чисто-красочного супрематизма Малевича и бесцветного конструктивизма Татлина», прозвучали как похвала.

Глава четвертая
1924 ГОД. ТЕАТР

Настоящий художник не может не быть эгоистом. В жизни Мастера всё и вся должно быть подчинено творчеству, даже если оно и не кормит. Вот и Лабас, за картинами которого, особенно ранними, теперь охотятся коллекционеры, жил более чем скромно. Приличные гонорары получал редко, даже несколько крупных заказов на оформление международных выставок улучшить материальное положение были не в состоянии. В 1927 году родился сын Борис, спустя шесть лет — Юлий; бывшие жены подавали на алименты, а платить часто было не с чего. Только в последние годы жизни Лабас позволит себе признаться, что художником быть трудно, «даже когда искусство дает много счастья». До бытовых подробностей он не опускается, но мы-то знаем, что за полвека условия его жизни и работы почти не менялись. Что в мастерской на Верхней Масловке, добытой после войны с такими трудами, негде было поставить маленький диванчик, чтобы прилечь днем. Что за водой для чая приходилось идти по длинному коридору, поскольку раковина в мастерской хотя и имелась, но годами не функционировала. Даже замена электрической лампочки становилась проблемой: потолки в двадцатиметровых мастерских были высоченными, под четыре метра. Но изобретательный Лабас справлялся и с этим: на длинный шест накручивал расширяющуюся кверху конусом пружинящую проволоку и вставлял в нее бумажный кулек; лампочку надо было захватить и выкрутить, а потом вставить в конус новую и таким же образом вкрутить.

С житейскими мелочами еще можно было мириться, но с тем, что отвлекало от живописи, — никогда. Отнимает много времени преподавание — уволиться раз и навсегда из института. Нарушает привычный творческий ритм театр — прощай, театр. «Работа над постановкой длилась год, а то и больше, а я не мог не стоять у мольберта», — пытается он объяснить свое более чем прохладное отношение к театру. А ведь в театре были и успех, и деньги. Других реальных заработков (не считая гонораров за диорамы и панорамы) с середины 1930-х годов у него не было. «Ну, хорошо, ты будешь писать, ставить работу к стенке в мастерской, а на что покупать холсты, краски? А семья? Ведь у тебя двое детей», — говорил ему Вильямс. Не то чтобы Лабас был человеком черствым и не думал о сыновьях. Просто они существовали где-то на периферии его сознания. Но если

старший действительно был далеко, в Свердловске, то младший, Юлик, до войны жил с ним в одной квартире, а во время войны по соседству в Ташкенте. Винить Лабаса за некую отстраненность нельзя, как нельзя винить Вильямса, который, в отличие от друга, не готов был жертвовать всем ради живописи. Когда на выставку не приняли портрет Станиславского (огромный, на котором великий режиссер изображен сидящим на репетиции, ныне хранящийся в Русском музее), Петя Вильямс не выдержал. «Положение с живописью для художников нашего круга безнадежное, картины у нас не покупают и покупать не будут. Лично я ухожу в театр», — сказал он Шуре Лабасу и ушел. До своей безвременной кончины в 1947 году лауреат трех Сталинских премий П. В. Вильямс работал только в театре, который действительно хорошо кормил (в дневнике Елены Сергеевны Булгаковой, дружившей с женой Вильямса Анусей, есть постоянные упоминания о дружеских обедах и ужинах обеих пар в «Национале» и «Метрополе»). А Лабас не захотел. «Почему я не стал в театре работать дальше? А вы знаете, какой это тяжелый, изматывающий физический труд — писать декорации? Нужны очень большие усилия, ни для чего другого сил уже не остается».

Роберт Фальк точно сформулировал чувства, которые испытывает живописец, вынужденный ограничивать себя одним театром. «Работа театрального художника чрезвычайно сложная, она всегда соотносится с его вероисповеданием в живописи. Если художник работает только в театре, он утрачивает чувство театральности, театрального оформления. Театральный художник должен обладать натренированным глазом в смысле восприятия цвета, света. Для этого он не должен отрываться от своего „станка“ — живописи, скульптуры, архитектуры. Иначе его ждет вырождение… Рабинович, Рындин, Вильямс вначале… делали прекрасные театральные постановки, и, когда стали заниматься только театром, оформление стало куда хуже, менее театральным…»[47] Вот этого-то и боялся Лабас, хотя он, ученик декоративной мастерской Строгановского, с легкостью вписался бы в команду лучших советских сценографов. Ведь и в театр Лабас попал гораздо раньше многих, еще в 1924 году. Правда, спектакли, которые он оформлял, давно сошли со сцены, а два десятка эскизов, хранящихся в Театральном музее, редко извлекаются на свет.

1924 год для Шуры Лабаса был во многих отношениях переломным. Сочинская зима не только вернула его к жизни в буквальном смысле, но и помогла обрести собственную манеру. Черное море навсегда станет для него символом счастья: в 1935 году он вернется из Крыма влюбленным в Леони, а тогда, в 1924-

м, приедет из Сочи живой и здоровый, с пухлой папкой рисунков и акварелей. Одну из сочинских работ вскоре купит Третьяковская галерея, а полвека спустя приобретет еще несколько («Пейзаж в Сочи» даже попадет на выставку «Москва — Париж»). Но еще до покупки работ главным музеем отечественного искусства Лабаса пригласят работать в театр и преподавать во ВХУТЕМАСе. Преподавать позовет Фаворский, недавно заступивший на пост ректора, а протекцию в театр составит другой сосед по вхутемасовскому дому, профессор Роберт Фальк.

Оба предложения оказались весьма кстати: по молодости Шура Лабас соглашался на любую работу, особенно оказываясь, как сам выражался, на мели. В 1923 году, к примеру, подрядился с друзьями расписывать кинотеатр на Триумфальной площади — потолки, стены, колонны — всё под малахит и мрамор. «Я впервые расписывал потолок, — вспоминал он. — Помещение было очень высокое, внизу — каменный пол, леса сделаны кое-как, шатаются. Сначала мне показалось, что я не смогу работать: стоять приходилось на досках на самом краю с поднятой вверх до отказа головой — леса покачивались, голова начинала кружиться, и казалось: вот-вот упадешь. Было страшно. Но когда я вошел в работу, быстро забыл об этих страхах. Меня увлекала работа, особенно тогда, когда я брал в руки кисть. А вот подготовка часто бывала мучительна: разметка, нанесение точного контура доставляло много забот». В этом самом кинотеатре он и простудился («но работу до конца дотянул»), заполучив тяжелейшее воспаление легких, которое лечить тогда не очень умели. Хорошо, что знакомый доктор посоветовал уехать к морю, а то зимы в холодной Москве, в сырой комнате в общежитии, он точно бы не пережил. Январь 1924 года бил температурные рекорды — об этом пишут буквально все мемуаристы, вспоминая траурную очередь в Колонный зал к телу Ленина, костры и сорокаградусный мороз.

На юге заработанные деньги довольно быстро закончились. «Заработок в Сочи найти было сложно, даже при моем опыте и умении выполнять любую работу, станковую или декоративную, портреты или плакаты для печати…» Если бы случайно встреченный художник из Смоленска — надо же, какое совпадение! — не дал взаймы, не понятно, как бы удалось купить обратный билет. И тут в Москве как раз подвернулся театр. В воспоминаниях Александр Аркадьевич откровенно признается, что подобного предложения не ожидал и очень боялся не справиться. Одно дело — расписывать поезда, а другое — оформлять театральную постановку. Учась в Строгановском, он

ассистировал Федоровскому («Я помогал ему у Зимина писать декорации к „Пиковой даме“ — он дал мне эскиз, а сам ушел»), но за кулисами ни разу не был. Фальк, однако, в Лабасе был уверен. И кто бы мог предположить, что спустя пять лет у Шуры Лабаса случится роман с женой Роберта Рафаиловича и следующие 15 лет он каждое утро будет вставать к мольберту не где-нибудь, а в фальковской мастерской в доме на Мясницкой, 21.

В назначенный час Лабас явился в Театр-студию имени В. Ф. Комиссаржевской на Тверскую, 27, в кабинет Николая Осиповича Волконского. Выслушав увлеченный монолог режиссера о своем видении пьесы «Отжитое прошлое» (Волконский объединил пьесы «Дело» и «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина в одну), дебютант загорелся желанием приступить к работе немедленно. «Все складывалось хорошо, если бы не один нюанс. Я был тогда очень плохо одет, а в театре все выглядели элегантными и подтянутыми. Мой поношенный костюм, брюки в заплатках и просящие каши ботинки явно не соответствовали обстановке…» — с иронией вспоминал Лабас. Модником он никогда не был и, в отличие от Саши Тышлера, с его шейным платком и стильной кожаной курткой (парижский подарок Лили Брик), одевался крайне консервативно, без всяких артистических фривольностей. На довоенных фотографиях он обязательно в галстуке (неслучайно Кукрыниксы изобразили его в самолете в шляпе и с развевающимся галстуком), только летом, в жару — рубашка с воротником апаш; до конца дней он не позволял себе выходить без пиджака и шляпы, в крайнем случае — светлой кепки.

Появляться же Лабасу приходилось не только в театре Комиссаржевской, но и в Малом, где также служил Волконский. Там, в «доме Островского», дебютант чувствовал себя особенно несчастным: казалось, все только и смотрят на его обноски. Малый театр был марка — не то что Театр Комиссаржевской. Кстати, пьесу «Дело» Сухово-Кобылина впервые поставили в 1882 году именно в Малом, причем с большими купюрами. До революции Сухово-Кобылина практически не ставили: «Дело», к примеру, пролежало под запретом цензуры целых 23 года. Неудивительно, что опальный драматург в одночасье сделался любимцем советских режиссеров. Вслед за театром Комиссаржевской «Дело» в 1927 году поставит во МХАТе-втором режиссер Борис Сушкевич, и Михаил Чехов сыграет роль старика Муромского. Художником Сушкевич пригласит скульптора Николая Андреева, выпускника и преподавателя Строгановского. Андреев блестяще реализует идею режиссера представить чиновничью канцелярию «сплошной машиной», по которой, от

подписи к подписи, проходит бесконечный конвейер бумаг. «Использована вращающаяся сцена и для поворота при полной тьме, и для легких поворотов одной и той же установки на глазах у зрителя… Но лучше всех установок — канцелярия, — в восторге писала Немировичу-Данченко его секретарь Елена Бокшанская, — …такая сгущенная канцелярия любого учреждения, любой столицы. Громадные светлого дерева шкафы, на них груды „дел“… И столы…»[48]

В отличие от многоопытного Андреева (с 1903 года числившегося консультантом «по скульптуре» в МХТ у Станиславского), дебютант Лабас изо всех сил рвался ошеломить, отчего, по собственным словам, «иногда выходил из должных масштабов». «Будучи человеком тонким и деликатным, Николай Осипович не хотел останавливать моего творческого порыва… Он вызывал машиниста сцены и говорил ему: „Вот что предлагает нам сделать Александр Аркадьевич“. Машинист задавал вопросы, а потом мрачно заявлял, что на нашей сцене этого нельзя осуществить, и я начинал с ним спорить… На следующий день я приносил новое конструктивное решение, и опять возникал спор с машинистом сцены, и опять Николай Осипович говорил: „Придется нам отказаться, хотя это очень интересно вами задумано“». Потом кто-то из актеров пожалел новичка и шепнул, что дорогостоящая конструкция театру просто не по карману. Найти более простое решение, которое сразу одобрили, не составило большого труда.

В «Отжитом прошлом» Лабас строил оформление не столько на элементах сценической установки, сколько на световой партитуре. Конструкции он поставил немного необычно, ребром к зрителю. При определенном освещении они вдруг превращались в настоящие колонны, но, когда осветитель менял цвет, очертания колонн постепенно таяли, зато фигуры актеров становились отчетливее[49]. Самой эффектной вышла сцена, во время которой действующие лица сидели за круглым столом. Стол был черный, составленный из отдельных полированных секторов, и задник из бархата тоже черным. Когда, по ходу действия, каждый из актеров забирал свою часть стола, создавалась полная иллюзия его исчезновения. Однако рабочий зритель к подобным эффектам оказался не готов, вдобавок спектакль длился целых пять часов. «Хорошие декорации и яркая игра артистов захватывают зрителя и заставляют его переживать старое, отжитое время. А сцена, где судейские крючки и Николай I, передана так реально, что вызывает глубокое отвращение к этому темному прошлому. В пьесе недостаток, что она очень длинна, нужно ее сократить за счет длинных сцен

любви», — делился впечатлениями рабкор журнала «Рабочий зритель». Главным недостатком пьесы многие называли не совсем удачную ее «склеенность», из-за чего доставалось и оформлению спектакля. «Декорация (Лабаса) вызывает недоумение строгостью своих линий, странностью сочетания красок (черное-красное). При чем здесь Сухово-Кобылин? Не вяжется со всем стилем пьесы импрессионистическая игра со светом. В итоге, не будет ли разумнее вернуться к двум пьесам? Так, попросту, без особых претензий?»[50]

Тем не менее спектакль о чиновниках-взяточниках оставался в репертуаре весь 1925 год. В самом начале 1926 года Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, проработавший менее трех сезонов, закрылся. Волконский продолжал ставить в Малом, где художниками с ним работали Исаак Рабинович и Игнатий Нивинский, а в 1933 году был назначен директором Московского мюзик-холла. Лабас же через три года вновь попал в театр: их с Тышлером пригласил открывшийся в Минске Еврейский театр. Лабас впервые приедет в Минск в 1928 году, а потом, как и Тышлер, часто будет ездить туда. Первым спектаклем, который он оформит, станет «Гоп-ля, мы живем!» Эрнеста Толлера. Несмотря на несколько фривольное название, пьеса принадлежала перу прогрессивного немецкого драматурга, пользовавшегося в те годы популярностью. Сюжет был таков: революционер Карл Томас выходит на свободу после восьми лет, проведенных в тюрьме и сумасшедшем доме. Сытые буржуа, готовые кричать на весь мир: «Гоп-ля, мы живем!» — ему отвратительны; он собирает пролетарские силы для будущей борьбы и даже собирается застрелить министра, однако в последний момент не решается. Министра убивает некий студент (разумеется, по поручению фашистов), но арестовывают Томаса. Конец трагичен: весть об освобождении приходит слишком поздно и не застает героя, повесившегося в камере.

За исключением языка (все спектакли игрались на идиш), еврейские театры были национальным клоном советского театра. «Гоп-ля, мы живем!», например, одновременно шла в декорациях Ильи Шлепянова в Театре Революции в Москве. В 1930 году в столице показал свою версию и Белорусский ГОСЕТ, удостоившийся положительных отзывов в прессе. «Изобретательность режиссера (им был молодой артист Борис Норд. — *Н. С.),* оформление худ. Лабаса, сделанное с большой находчивостью и остротой, продуманное исполнение в выдержанном экспрессионистском стиле — делают спектакль незаурядным. Театр значительно переработал Толлера, усилив моменты, отведенные по пьесе рабочим, и выявив роль

коммунистической партии, которая в пьесе была затушевана». В 1930 году никто не думал собирать заметки о себе. Иначе Лабас обязательно сохранил бы газету, написавшую, что в театре работают «крупные художественные силы», они с Тышлером в том числе. «ГОСЕТ открыл замечательного художника Тышлера, а сейчас пригласил молодого, но многообещающего художника Лабаса». Саша Тышлер пришел в БелГОСЕТ в 1926 году и сотрудничал с ним вплоть до ликвидации театра в 1948 году. Шура Лабас появился следом за ним, но в театре проработал всего два года.

Самой большой проблемой был репертуар — сплошная зарубежная классика или «проклятое прошлое». Принимая в 1928 году вместе со всей страной пятилетний план, БелГОСЕТ рапортовал, что основное ядро репертуара составят пьесы, посвященные важнейшим проблемам современности. «Даешь в театр новые революционные постановки!» К работе подключили авторов, писавших на идиш. Цодик Долгопольский написал пьесу «Машинен-герангл» («Поединок машин»), художником опять пригласили Лабаса. Помимо двухэтажной конструкции, позволявшей быстро трансформировать игровую площадку, самой интересной частью оформления спектакля был занавес, а также столь любимые Лабасом световые эффекты. Расписные полоски ткани, украшенные аппликациями, из которых состоял занавес, были прикреплены к горизонтальным валам, и машинист сцены мог придавать им синхронное вращение, отчего возникали различные цветовые композиции. Цвета менялись в унисон со звучавшей в спектакле музыкой, делая действие еще более эмоциональным. Идеи скрябинской цветомузыки были в начале 1920-х годов необычайно модны: Владимир Баранов-Россине изобрел «опитофон», каждая клавиша которого соответствовала не только определенному звуку, но и цвету (свои светомузыкальные концерты художник устраивал в театре Мейерхольда в Москве, где наверняка бывал Лабас, знакомый с ним по ВХУТЕМАСу и «Клубу Сезанна»).

Пьеса «Поединок машин» затрагивала, судя по названию, вопросы технического прогресса. В оформление спектакля Лабас сумел «втиснуть» все, что знал и умел. С одной стороны, ему всегда нравилось конструировать, а с другой — хотелось оставаться живописцем. Работать с большими плоскостями он научился еще в армии. «Громадный холст натянут на полу. Удивительно привыкаешь к большим размерам. Пристроил уголь к длинной палке — и пошло дело. Но больше всего беспокоит разметка. Тут надо смотреть и смотреть, чтобы не просчитаться… когда все уже сделано, берешь широченные, как щетки, кисти, так

называемые дилижансы, на длинных палках и краской покрываешь большие плоскости. Это надо делать и ловко, и быстро». Это его умение чувствуется в эскизах к другому спектаклю на темы техники — «Армия мира» по пьесе Юрия Никулина (брата писателя Льва Никулина и отца актера Валентина Никулина). Сохранились эскизы костюмов, декораций, занавеса и мизансцен к спектаклю, шедшему в Театре имени М. Н. Ермоловой в Москве в сезоне 1932/33 года. Пьеса Никулина была посвящена дирижаблестроению, которое тогда считалось крайне перспективным направлением: в конце 1931 года в городе Долгопрудном под Москвой был организован трест «Дирижаблестрой». Когда в СССР прибыл знаменитый итальянский конструктор Умберто Нобиле с группой коллег, «Армия мира» уже была дописана драматургом. А в начале 1933 года «Дирижаблестрой» рапортовал о готовности первого советского полужесткого дирижабля.

Работая над «Армией мира», Лабас много времени проводил в конструкторских бюро, изучая дирижабли. Из этой темы родятся не только «воздушные» эскизы декораций, но и целая серия картин («Дирижабль и дети», «Первый советский дирижабль»), «героем» которых станет дирижабль. Тон спектаклю задавал серо-голубой занавес: сначала в центре, в овальном отверстии иллюминатора на фоне вздыбленного лабасовского пейзажа появлялся летящий дирижабль, затем возникали фигура капитана с биноклем и, наконец, кабина дирижабля. Затем занавес поднимался и все дальнейшее действие происходило в самом воздушном корабле.

Оформлять спектакли на темы техники было невероятно увлекательно, особенно когда речь шла о воздухоплавании и авиации, которым посвящено столько лабасовских картин середины 1920-х — начала 1930-х годов. Однако приходилось работать и с совершенно иной драматургией. Например, над сатирической комедией в стихах Александра Безыменского «Выстрел» («А шос» на идиш), премьера которой ожидалась во время московских гастролей БелГОСЕТа в 1930 году. Вряд ли этот спектакль был художнику по душе. Разоблачавшая мещанско-бюрократическое перерожденчество пьеса, названная Сталиным «образцом революционного пролетарского искусства», во многом перекликалась с «Баней» Маяковского. А ее автор, поэт Александр Ильич Безыменский, если верить «Булгаковской энциклопедии», стал прототипом поэта Бездомного в «Мастере и Маргарите». Булгаков обыграл его имя в своем романе, а Маяковский высмеял автора «Выстрела» в эпиграмме: «Трехчасовой унылый выстрел конец несчастного убыстрил»[51].

«Выстрелом» завершились и взаимоотношения Лабаса с БелГОСЕТом. Но с еврейским театром ему еще представится случай поработать: в 1934 году он оформит бурлескную французскую комедию в Государственном еврейском театре в Москве. На этот раз протекцию ему составит свояченица Александра Азарх-Грановская, о которой мы расскажем особо. Не хочется нарушать хронологию повествования и выводить на сцену новых действующих лиц раньше времени, однако без упоминания Александры Вениаминовны и ее мужа, Алексея Азарх-Грановского, основателя и главного режиссера ГОСЕТа, нам здесь не обойтись. Когда же с театром начал работать Лабас, во главе его стоял актер Соломон Михоэлс (Грановский не вернулся вместе с театром из европейских гастролей), пригласивший ставить спектакль «Миллионер, дантист и бедняк» Александру Вениаминовну, которая, в свою очередь, пригласила Лабаса, бывшего в ту пору гражданским мужем ее сестры. Французский водевиль Эжена Лабиша играли, разумеется, на идиш, а режиссером был француз Леон Муссинак[52] (с ним Азарх-Грановская успела поработать в Париже). Пьеса была веселой, как и всё, написанное автором «Соломенной шляпки» и «Мадемуазели Нитуш»; в СССР как раз начиналась эпоха комедий, ставших вскоре главным жанром. «СССР — страна необычайных возможностей, но в ней нет юмора — печальная страна. Ей нужен юмор», — записал в дневнике молодой режиссер Григорий Александров[53], оказавшись в 1930 году в Голливуде вместе со своим учителем Сергеем Эйзенштейном. По возвращении домой он воплотил эту идею в жизнь, став основоположником жанра советской кинокомедии. Художником кинофильма «Цирк», в котором блистала Любовь Орлова, был старинный лабасовский приятель Сергей Лучишкин.

Действие в водевиле Лабиша происходило в Париже 70-х годов XIX века, однако режиссер решил несколько осовременить пьесу и перенес его в 1900-е, разукрасив танцами, эксцентрикой и музыкой. Американец-миллионер привозит в подарок Парижу живого слона, богачом заинтересовываются разные проходимцы, пытаясь всеми способами выкачать из него деньги. Компания ловкачей узнает, что тот лечит зубы у дантиста (его играл Михоэлс), и подсовывает ему девушку легкого поведения; красотка разыгрывает невинность, миллионер влюбляется, и начинается путаное-перепутаное остроумное действие. Тут появляется неповторимый Вениамин Зускин, вторая звезда ГОСЕТа, — бедный аптекарский помощник, по уши влюбленный в девушку… «Импульсивный Михоэлс часто во время репетиции выбегал на сцену и показывал другим актерам различные

мизансцены, что порой давало неожиданное направление всему действию, — вспоминал Лабас. — Зускин тоже был необыкновенный, но совсем другого характера актер, во многом прямо противоположный Михоэлсу. Соломон Михайлович мне сказал, что Зускин его поражает. А о себе он говорил: „Мне свойственно философски подходить к искусству. Я чувствую, но я и думаю, стараюсь себе объяснить, я разрабатываю решения, я много думаю об искусстве. Зускин последовательно не умеет думать, у него инстинкт — основа чувства. Но он мгновенно меня правильно поймет, почувствует то, что я иногда долго обдумываю“».

В оформлении «Миллионера» Лабас обыграл все свои любимые приемы: и занавес с аппликациями (на этот раз в виде окон с фигурами горожан), и цветомузыку, и неизменные ленты. Точнее, лента была одна, но необычайно длинная. На сцене ничего особенного не происходило: парижская улица, коляска с лошадью посередине, но вдруг лошадь начинала перебирать ногами и бежать во весь опор — это рабочий вращал барабан с натянутой на него лентой (мы в детстве развлекались похожим образом: рисовали картинки-кадры, наматывали полоску бумаги на карандаш, а потом резко тянули вниз — и фигурки начинали двигаться). Критики писали, что благодаря художнику на сцене оживал Париж, словно сошедший с полотен импрессионистов или афиш Тулуз-Лотрека. «Снаружи дома покрыты приятной копотью: они ведь дышали факелами императорских парадов и порохом добрых четырех революций. А внутри — люди — мелкие буржуа, которых язвительно, остро, ярко разоблачают актеры Госета», — хвалила постановку «Красная газета».

Думаю, Александр Аркадьевич лукавил, говоря, что не испытывал удовлетворения от работы в театре. Команда, в которую он попал на «Миллионере», была выдающейся, в рецензиях его не обходили: создателями «яркого спектакля» неизменно называли их замечательную троицу — Михоэлса, Муссинака и Лабаса. «Зритель может не знать еврейского языка. Но он был в зале ГОСЕТа, он видел его актеров, он удивлялся зрелищу, полному острой выдумки мастерству живописи Лабаса, он слушал легкую, сильную, задорную „французскую“ музыку Л. Пульвера[54] и рукоплескал театру». Конечно, повышенное внимание к легковесной комедии объяснялось участием в постановке друга Советского Союза Леона Муссинака (прощальный вечер накануне его отъезда устроили в Доме кино, куда проводить француза пришел друживший с ним Сергей Эйзенштейн). СССР тогда активно заигрывал с прогрессивной западной интеллигенцией: один за другим в Москву приезжали

Ромен Роллан, Андре Жид, Леон Фейхтвангер. На спектакле побывал Жан Ришар Блок, приглашенный на Первый Всесоюзный съезд советских писателей, после чего «Правда» поместила восторженный отзыв писателя-антифашиста. Художника французский гость хвалил ничуть не меньше, нежели артистов и режиссера: «В лице Лабаса советская страна имеет художника молодого, талантливого, отличного. Декорации и костюмы живописны, полны выдумки и вкуса. Их оценили бы высоко и в Нью-Йорке, и в Париже. Для каждого французского зрителя постановка одного из лучших водевилей Лабиша на советской сцене — счастливая неожиданность». Однако положительная рецензия в «Правде» нисколько не повлияла на судьбу Лабаса. Если имя художника-формалиста и упоминалось в печати, то исключительно с негативным оттенком. А постепенно и вовсе исчезло со страниц газет и журналов.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Глава первая
ПРОФЕССОР ВХУТЕМАСА. НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ

Едва в Театре Комиссаржевской декорации запустили в работу, подвернулся новый заказ. Иосиф Чайков[55], преподававший во ВХУТЕМАСе скульптуру, позвал расписывать трамвай «Подарок Коминтерну». Москва готовилась к Пятому конгрессу Коммунистического интернационала, и было решено послать его участникам «ходячий привет». Коминтерновский трамвай был «новой конструкции» и состоял из двух вагонов, так что расписывать пришлось целых четыре стороны; спустя почти 100 лет расписные трамваи войдут в моду и вовсю станут курсировать по городам Европы (нынешние, впрочем, больше похожи на скоростные поезда и вручную их уже не расписывают). Работали втроем — третьим был Тышлер, вместе с Лабасом уже оформлявший кафе в гостинице «Метрополь». «Каждый делал свою часть, но поглядывая на работу друг друга, чтобы получилась цельная композиция. Правда, зашедший к нам Никритин без труда узнавал, кому принадлежит каждое изображение… Мы расписали наш, единственный в Москве трамвай, сохранив характер его форм и поверхность эмалевой полировки. Он разъезжал по городу, и все видели, что мы сохранили в нем наш стиль, наш принцип, наше искусство. Мы были горды и смело подписали его своими фамилиями»[56].

Дальше, вспоминал Лабас, события развивались самым неожиданным образом. Случайно встреченный во дворе Фаворский попросил показать работы (тут явно не обошлось без Фалька, видевшего сочинские акварели), и спустя полчаса Шура с папкой входил в соседний подъезд. Владимир Андреевич, хотя и стал в 1923 году ректором ВХУТЕМАСа, по-прежнему занимал небольшую комнату в коммунальной квартире на седьмом этаже. «На столе лежала большая доска, которую он резал; кровать, два-три стула. Он был еще молодым, седины у него еще не было, но тогда мне, конечно, люди этого возраста казались пожилыми. Какой умный, добрый и какой образованный, простой и глубокий, думал я про него, и какой красивый… Его взгляд на искусство глубоко поразил меня. К моим работам он отнесся очень внимательно и многое мне в них объяснил. Я очень долго у него пробыл, и эта встреча, и разговор имели влияние на всю мою жизнь».

Лабас помнил мельчайшие подробности того дня: небольшую

комнату Фаворского (первую налево по коридору), красивое лицо Володи Яхонтова, которому потом изливал душу («Мы долго говорили в тот вечер о том, что всех нас волнуют одни и те же проблемы и вопросы, не важно, кто ты — живописец, актер, музыкант или режиссер. Иногда время опережают поэты, а иногда всем заправляет живопись, которая влияет и на архитектуру, и на литературу. Во всяком случае, для нас не было вопросом, что Мейерхольд и Маяковский на всех нас влияют и нам некуда спрятаться от них, как и от Пикассо с Сезанном»), бессонную ночь, а утром — стук в дверь и стоящего на пороге комнаты № 4 профессора Истомина. «Он представился. Я был сбит с толку, тем более что он сразу вцепился в мои картины, висевшие на стене. Но быстро спохватился и извинился, что смотрит без разрешения. Заметив, что я смутился, он вдруг громко и весело объяснил, что ему о моих работах говорил Фаворский и что у него ко мне конкретное предложение. Тут он бросил несколько хороших слов по поводу моих работ и сказал: „Я вам предлагаю преподавать во Вхутемасе вместе со мной“». На следующий день Александр Лабас стал ассистентом Истомина.

С Константином Николаевичем он проработает «в полной дружбе и согласии» на основном факультете пять лет, расходясь исключительно «в нюансах». Специфические, понятные лишь живописцам подробности истоминской педагогической системы мы опустим. И хотя в интереснейшей книге Мюды Яблонской об Истомине имя Лабаса ни разу не встречается, в середине 1920-х годов художники общались постоянно. «Часто, когда мы уходили домой из института с Рождественки на Мясницкую, он, говоря о чем-нибудь, вдруг останавливался: „Смотри, Александр Аркадьевич, ведь это просто необыкновенно. Какая эта стена интересная с деревянным домом, и там какой цвет, посмотри в ворота, какой серый. Как интересно можно взять небо в этой коричневой стене. И как хорошо показать эту фигуру крупно на первом плане“». Так что в словах Лабаса о том, что они с Истоминым вместе «обдумывали каждую натурную постановку», сомневаться не приходится. Скорее всего, именно по протекции Истомина Лабас стал ассистентом профессора физики Николая Тихоновича Федорова и до 1926 года, в пару с Истоминым, вел практические занятия в физической лаборатории (была во ВХУТЕМАСе и такая)[57]. Юлий Лабас пишет, что прежде, чем приступить к преподаванию предмета «цветоведение», отец прослушал курс лекций по оптике и механизмам зрения, который читал физик и биолог С. В. Кравков, так что был он в этой области вовсе не дилетантом. Лабаса-старшего всю жизнь очень интересовали физиологические механизмы зрительного

восприятия цвета и формы. Лабаса-младшего, ставшего биологом, механизмы цвета тоже необычайно увлекали, хотя совершенно в иной плоскости. Занимаясь теорией эволюции, Юлий Александрович изучал возникновение свечения у различных организмов; он клонировал гены белков, и его подопытные головастики меняли окраску, становясь двух- и даже трехцветными (коллеги-биологи сравнивали его открытия в биологии с применением изотопов).

Истомин, с которым в середине 1920-х годов так сблизился отец Юлия Лабаса, был не менее фанатичным экспериментатором (неслучайно Александр Осмеркин говорил, что Истомин мечтает разъять живопись как труп, и называл его «Сальери»). Лабас, как и Истомин, жил своим искусством, и вопросы композиции и цветовых соотношений волновали его гораздо больше, чем нехватка денег на холсты и краски, бывшие в большом дефиците. Работать приходилось на нескольких ставках: помимо основного отделения он преподавал живопись на втором курсе графического факультета вместе с Николаем Купреяновым и рисунок с Львом Бруни, а также, в пару с Надеждой Удальцовой, живопись на втором курсе текстильного факультета. Нагрузка была огромной. «Из ОСТа только я один преподавал в те годы», — пишет Александр Аркадьевич. И все же, несмотря на невероятную занятость, он остался бы в институте, если бы не «ушли» Фаворского. Но в 1926 году сторонники «производственного искусства» одержали победу (индустриализация набирала обороты, и надо было спешно готовить кадры), и Фаворского из ВХУТЕМАСа убрали. Изменения не заставили себя долго ждать. Сначала разобрались с основным отделением, где преподавались общехудожественные дисциплины «на принципах художественно-пластического образования» (на нем первые два года учились все студенты без исключения), а потом и с пятью остальными[58]. ВХУТЕМАС был реорганизован во ВХУТЕИН, который в 1930 году расформировали, создав на его базе несколько самостоятельных художественных вузов. На этом эпоха массового обучения современному искусству в СССР закончилась[59].

Лабас покинул ВХУТЕМАС, точнее ВХУТЕИН, не дожидаясь ликвидации института: «Я был достаточно загружен, и Владимир Андреевич всегда интересовался, хватает ли у меня времени на занятия живописью, так как считал это для меня главным. Он очень часто заходил ко мне в мастерскую и видел практически все, что я писал. Совсем иначе относился к этому Новицкий, который в 1926 году стал ректором Вхутемаса. Он ценил меня как преподавателя и считал правильным загружать так, что я уже не мог работать у себя в мастерской. Он считал, что я еще молодой

художник и у меня все впереди, даже обещал, что за государственный счет меня направят в Париж для усовершенствования. Никаких возражений с моей стороны он не принимал, и после долгих размышлений я оставил преподавание в институте».

Последней каплей стал злополучный «квартирный вопрос». Преподавать — одно дело, а где поставить мольберт? Как удавалось в крохотных комнатушках заниматься живописью и исполнять в срок ответственные госзаказы — загадка. Самое печальное, что с годами легче не становилось: ни денег, ни жилья — и так у большинства почти всю жизнь. По картинам Лабаса невозможно догадаться о его душевном состоянии. Художник славит новый строй и новую жизнь, когда условия собственной жизни, кажется, исключают возможность творчества вообще. А ведь в таком же положении находилась вся молодежь из Общества станковистов. Многометровую «Оборону Петрограда» Александр Дейнека писал в съемной комнате в Лиховом переулке: отойти и охватить всю композицию целиком было невозможно, поэтому мольберт приходилось ставить по диагонали. У Вильямса, точнее, у его отца, директора Политехнического музея, была отдельная квартира, правда, в полуподвале; но в небольшой комнате Пети Вильямса «отхода» тоже не было: приходилось открывать дверь в отцовский кабинет и смотреть оттуда. Саша Тышлер жил с женой в большой комнате, которая, вспоминал Лучишкин, «по расписанию превращалась то в студию художника с мольбертом, то в приемную мастера с манекеном» (Настя Тышлер была портнихой). И ведь именно в эти годы были написаны их лучшие картины. Поэт Елена Аксельрод точно сказала о поколении своего отца, художника-остовца Меера Аксельрода: «Они создавали пейзажи счастья нахмурившись».

«Прошу пересмотреть решение жилкомиссии об оставлении меня в комнате № 4 кв. 77 студенческого общежития, — обращается преподаватель А. Лабас к проректору по хозяйственной части Невскому в сентябре 1927 года. — В указанной комнате я не помещаюсь и вынужден жить с семьей наполовину в коридоре (комната имеет 15 кв. метров, семья моя состоит из четырех человек, включая ребенка). Создавшиеся условия жизни лишают меня возможности работать во Вхутемасе, а также по исполнению заказа Октябрьской комиссии Совнаркома». Потрясающая скрытность: о том, что он преподавал во ВХУТЕМАСе — ВХУТЕИНе и являлся активным участником ОСТа, нам известно в подробностях, а о том, что был отцом семейства, нигде ни слова. До конца не понятно, где все эти годы жила и чем занималась Елена Королева-Лабас, роман с которой

начался в Екатеринбурге. В 1926 году Елена ждала ребенка (первый «Портрет жены» появится только в этом году — все прошлые женские образы, в которых угадываются ее черты, носят обтекаемое название «девушка двадцатых годов»), в марте 1927 года они официально зарегистрировали брак, и вскоре родился сын.

История их знакомства подошла бы для завязки романа о любви комсомольцев 1920-х. Красная армия гонит войска Колчака, отвоевывая у белых Сибирь и Дальний Восток. Он приезжает с агитвагоном художников-плакатистов на Урал. Она — хорошенькая светловолосая, светлоглазая комсомолка в коричневой кожаной тужурке чекистского образца, с маузером (этому стилю Елена долго оставалась верна: встретивший ее в 1930 году в редакции «Комсомольской правды» Владимир Костин запомнил молодую худощавую женщину, общий тип которой — «с короткой прической, в кожаной куртке, в короткой юбке и легких сапогах» — определил для себя как тип Ларисы Рейснер). «Я случайно встретил ее в столовой, она забыла серебряную ложку, а надо сказать, что в те годы все носили с собой ложки, — вспоминал их первую встречу Лабас. — Я нашел и вернул ей ложку, и мы начали встречаться. Через год мы уже вместе ехали в Москву. Со временем нам стало ясно, что мы совершенно разные по характеру люди, и мы в конце концов разошлись». На это «со временем» ушло, надо заметить, десять лет.

Лабас всегда избегал разговоров о первой жене, поэтому младший сын сам дофантазировал роман отца. В руки Юлию Александровичу попала книга Альфреда Куреллы[60] «Путь к Ленину». Поскольку отец писал портрет видного немецкого деятеля Коминтерна, Юлий Александрович решил, что девушка по имени Лена Королева, с которой у приехавшего в Москву Куреллы завязывается нечто вроде романа, и есть Елена Федоровна Королева-Лабас. В заблуждение его ввел тот факт, что Елена, гулявшая по Москве в тревожном 1919 году с Куреллой, была родом из Екатеринбурга. Наша же Елена Королева работать в Кремле в то время никак не могла: было ей всего семнадцать, и проживала она за тысячи километров от столицы. И тем не менее в 1920-х годах товарищ Курелла и Елена Королева-Лабас довольно тесно общались: совсем недавно в немецких архивах обнаружились письма, которые она посылала ему в Германию в 1930-х. Однако отдадим биографию первой супруги художника на откуп любителям копаться в интимных подробностях и вернемся к нашему герою. О присутствии Елены Королевой в жизни Лабаса, вместе с которым она якобы перебралась с Урала в Москву, ни до, ни после рождения сына догадаться практически невозможно (а

ведь в обнаруженном нами в архиве загса заявлении написано: «…состоим в фактическом браке с 1921 года»). В 1930 году заметки за подписью «Е. Лабас» изредка встречаются в газете «Рабочий и искусство». Из воспоминаний В. И. Костина «Кто там шагает правой?» следует, что Елена Лабас в 1930 году служила в редакции «Комсомольской правды», в отделе искусства. Линия редакции, вспоминает Костин, «в вопросах искусства в конце двадцатых — начале тридцатых годов отличалась известной левизной по сравнению с линией других центральных газет и журналов…». В семье Лабас тоже имелись серьезные разногласия, причем отнюдь не только на бытовой почве. Ей не нравились его шляпа и галстук (буржуазные пережитки!), ему — ее классовый подход к искусству (печатно обвинить его учителя Кончаловского в равнодушии к советской действительности, безыдейности и потребовать перестроить свое творчество, поставив под статьей подпись «Е. Лабас»!). В 1931 году супруги развелись. Елена уехала в Свердловск, где вскоре сменила фамилию на Севергину. Дальнейшие их отношения свелись лишь к письмам с напоминаниями об алиментах.

Летом 1929 года, получив очередной заказ, Лабас уехал на Северный Кавказ. Там он и узнал о возвращении в Москву Фалька, чья мастерская на время командировки последнего в Париж была отдана в его распоряжение. В отчаянии он пишет заявление на имя ректора Новицкого: «Прошу освободить меня от работы во Вхутеине ввиду того, что я не имею возможности совмещать преподавательскую работу со своей основной работой по живописи. В течение трех лет работы во Вхутеине я неоднократно обращался в правление, указывая, что не имею помещения для мастерской и кроме того живу с семьей в чрезвычайно стесненных жилищных условиях. Не получая прямого отказа, ежегодно затрачивая много времени безрезультатно, я был вынужден… „приспособиться“ к условиям… Не желая снижать темпа работы, сейчас, по возвращении Р. Р. Фальк, я вынужден иметь мастерскую вне Москвы, что делает невозможным работу во Вхутеине».

12 сентября 1929 года на адрес колхоза «Интернационал» пришел конверт со штампом Наркомпроса РСФСР. Текст письма был категоричен: «С вашим отказом от работы Правление Высшего Художественно-технического Института не согласно. Необходимо было о Вашем отказе заявить весной. В этом году предполагаем, что кроме Основного отделения Вы будете работать по композиции на II, III и V-м курсах Живописного ф-та. Предлагаем немедленно выехать на работу».

Лабас, как следует из его личного дела, вернулся в Москву

поздней осенью 1929 года и преподавателем в институте более не числился. ВХУТЕИН просуществовал без него совсем недолго — до апреля 1930 года, когда художественные образовательные учреждения были выведены из системы Наркомпроса. Однако съезжать из мастерской Фалька ему не пришлось.

Глава вторая
ОДИН ИЗ ОСТОВЦЕВ

Всю жизнь Лабас двигался в свободном полете по раз и навсегда выбранной траектории: совершал виражи, порой входил в штопор и дольше, чем того хотелось, вынужден был идти на бреющем полете. Как-никак именно он создал в советском искусстве новый, «авиационный жанр» — неслучайно фильм о художнике режиссер-документалист Сергей Браверман назвал «Космический полет маленькой птички».

Самым эффектным «пролетом» было появление на юбилейной выставке к десятилетию Октября. Картину «Первомайский парад с аэроплана» похвалил председатель жюри нарком Луначарский, голосовавший за вручение лабасовской «авиакомпозиции» премии, одной из десяти присужденных живописцам[61]. Абрам Эфрос в «Прожекторе» и вовсе написал, что молодой Лабас со своими «авиажанрами» — центральная фигура четвертой выставки ОСТ («…он не только по-настоящему даровит — он самостоятелен, с уже прорисовывающимся художественным миросозерцанием, почти с собственным языком форм») и скоро будет играть руководящую роль не в одном только Обществе станковистов.

> «Не понимаю художников, которые гордятся своей принадлежностью к какому-то особому направлению, к определенной школе. „Мы, видите ли, сезаннисты“, „а мы — кубисты“, „мы — авангардисты“ или „мы — соцреалисты“. Сезанн был не „сезаннистом“, а именно Сезанном. Марке был только Марке. И Рембрандт был „всего только“ Рембрандтом, — писал в конце 1970-х годов Лабас. — Меня в будущем будут вспоминать куда уж чаще, чем сейчас. Но при этом вспомнят не как *„одного из ОСТовцев“, а именно как Александра Аркадьевича Лабаса»* (курсив мой. — *Н. С.)*.

И ведь действительно вспоминают, причем год от года все чаще, и членство в Обществе станковистов только добавляет баллы в общий зачет. 1920-е годы у коллекционеров теперь в большой чести, хотя работ, созданных в недолгую остовскую семилетку, на рынке почти не встретишь: ОСТ учредили в 1925-м, в 1928-м в группе начался раскол и Дейнека с сочувствующими ушел в «Октябрь» (Дейнека и Пименов, кстати, сегодня самые

дорогие художники из остовской плеяды). Спустя два года, обвинив недавних соратников в «эстетствующем формализме и оторванности от задач социалистического строительства», большая группа бывших остовцев организовала изобригаду. Екатерина Деготь настаивает, что надо писать именно так, с маленькой буквы, а не «Изобригада», поскольку Вильямс, Вялов, Зернова, Лучишкин, Люшин, Мельникова, Пименов и примкнувшие к ним постановили «распространять метод социалистического соревнования и ударничества на искусство» и работать бригадным методом. В начале 1931 года ОСТ возглавили Штеренберг, Лабас и Тышлер, но общество было уже не спасти: апрельским постановлением 1932 года с групповщиной в советском искусстве было окончательно покончено.

ОСТ успел провести всего четыре выставки. В Первой Лабас участия не принимал: весь предшествующий год занимался театром, расписывал трамвай, поправлял здоровье и, кроме сочинских акварелей, ни с чем выступить не мог. Зато на Второй выставке заявил о себе, что называется, в полный рост, показав 11 картин маслом и 14 акварелей и рисунков, отчего, как пишет Владимир Костин, лабасовская экспозиция в Центральном музее[62] в мае 1926 года выглядела «несколько пестро». Центральное место занимало полотно «Уральский металлургический завод» — над ним Лабас работал весь 1925 год и начало 1926-го (теперь оно в Екатеринбурге, в Музее изобразительных искусств). Индустриальная тема была трактована достаточно смело: рабочие в заводском интерьере, покадровое разложение отдельных стадий трудового процесса и т. п. «Каждый художник придумывал свою собственную формулу явлений света, динамики; каждый художник утверждал свой культ машины», — писал об остовцах Тугендхольд, хваливший «Завод» за архитектурную композицию и «своеобразную воздушную атмосферу», а «Башкирскую деревню» и «Кавказ» — за «полнозвучее цвета» (кстати, такая плотность и сочность цвета, какая была в акварелях 1924 года, у художника потом не встречалась). Пытаясь компенсировать неучастие в первой выставке, Лабас выставил и акварели, привезенные с Кавказа («Парк в Сочи», «Англо-Индийский телеграф», позже переименованный в ГМИИ в «Телеграф у моря»), и картины из цикла «Гражданская война на Кавказе» («Белые ушли», «Кавказ»), над которыми работал два предшествующих года, и не сколько вещей из нового цикла «Октябрьская революция и Гражданская война». Пестроты экспозиции добавляли портреты, среди которых был портрет упоминавшегося уже Альфреда Куреллы, Елены Лабас (первый и единственный портрет жены, если не считать

нескольких ее анонимных изображений, не сохранился) и Лили Яхонтовой (рассказ о красавице Лиле у нас еще впереди).

В 1925 году Луначарский призвал живописцев обратиться к новой тематической картине:

> «…Действительно ли подготовлять живопись высокого качества можно только на натюрмортах, на обнаженных или полуобнаженных женщинах, портретах случайных людей, не характерных для переживаемого времени, безразличных сюжетах и т. д. …Разве нельзя развивать свою технику на сюжетах более интересных, чем куча вываленных на стол еще стариком Сезанном яблок? Почему… не отыскать, например, типичной старухи, работницы, героини труда или бравого красноармейца, или какого-нибудь инородца, зажигающего впервые огонь цивилизации, а вместе с тем и коммунизма где-нибудь среди киргизов и т. д. … Почему молодой художник изображает себя с вазочкой в руках, а не серьезного работника революции, любовно разбирающего и чистящего свой верный маузер? Ведь это и было бы соединением психологически занятного лица с любопытнейшим натюрмортом»[63].

До подобной вульгарной трактовки остовцы не опускались. Провозгласив станковую картину на все времена (отсюда и название — Общество станковистов), мы, вспоминает Лучишкин, отказались от всего: беспредметничества и производственного искусства, этюдности импрессионизма и «вещности» московского сезаннизма, модернизма, салонности и поверхностного натурализма: «Мы были за сюжетную идейно значительную тематическую картину, за новое революционное содержание, выраженное в жизни каждого дня». И все как один занялись воплощением на полотне современной жизни и революционных преобразований.

Луначарский Второй выставкой остался доволен, и вскоре остовскую молодежь, «подлинное детище нашей эпохи», пригласили участвовать в юбилейной выставке, приуроченной к десятилетию революции. При Совнаркоме была создана специальная «Октябрьская комиссия», которая распределяла среди художников заказы; оплачивались и сами работы, и творческие командировки. «Госзаказ» отнимал все силы, не оставляя времени на собственное творчество. Из-за этого Третья выставка ОСТа получилась довольно скромной. Но не для Лабаса. Он выставил «Городскую площадь» — одну из лучших работ 1920-х годов, попавшую в Пермь, этюд к «Лебедке № 5» (ни картина, ни

этюд к ней не сохранились), десяток эскизов и два портрета. «Портрет мальчика Бернарда» окажется в Бельгии, а большой, метр на полтора, «Портрет немецкого художника Фогелера», раскритикованный в конце 1930-х годов за «субъективизм, мелочность кругозора и фальшивую наивность», погибнет во время войны. Останется только его описание возмущенным Поликарпом Лебедевым («А. Лабас в портрете художника Фогелера показывает его в трамвае, вокруг которого изображены плашмя по кругу деревья и различные предметы») и популярным критиком 1920-х годов А. А. Федоровым-Давыдовым. Сам же Лабас рассказывал Александру Каменскому, что изобразил едущего в трамвае Фогелера на фоне «развернутого по кругу городского пейзажа», смонтированного из трех фрагментов: куска улицы, который тот видел чуть раньше, видит в данную минуту и увидит чуть позже. Этот и другие монтажные приемы Лабас применял в большинстве работ конца 1920-х — начала 1930-х годов. Истоки их лежали в кубофутуристской живописи 1910-х годов, которая была отлично представлена в Музее живописной культуры: Давид Бурлюк изображал городской пейзаж с четырех разных сторон, а Наталия Гончарова пыталась передать движение несущегося по городу велосипедиста.

Глава третья
В ПОЛЕТЕ

На Четвертой, последней выставке ОСТа Лабас удивил всех работами из авиационного цикла. Если поэта-футуриста Василия Каменского называют одним из первых русских авиаторов (он же первым и попытался в словах выразить ощущения человека в полете), то одним из первых авиапассажиров, без сомнения, должен считаться художник Александр Лабас. Кого угодно легко представить фанатом воздухоплавания, но только не Александра Аркадьевича. Тем не менее авиажанр был именно его ноу-хау — сколько ни перебирай в памяти сюжеты на авиационную тему, вспоминается лишь «Женщина и аэроплан» Тышлера: крошечный самолетик, на который, неестественно вывернув голову, засмотрелась загадочная незнакомка.

Для Тышлера технический прогресс был не более чем поводом для очередной живописной фантазии (вспомним увешанного барометрами, градусниками и компасами «Директора погоды»). Лабас же буквально бредил техникой, особенно — авиацией. В 1930-х годах, когда отважные летчики станут главными героями страны, это сделается всеобщим поветрием, но тогда, в конце 1920-х, самолеты были не меньшей диковинкой, чем в наше время космические корабли.

Юлий Лабас был прав, говоря, что отец обладал несвойственным людям его профессии технически продвинутым мышлением. Конечно, роль певца советской авиации гораздо больше подошла бы Александру Дейнеке, увлеченному всяческой «машинерией». Но тот воздухоплаванием не болел, хотя в середине 1930-х этой модной темы вниманием не обошел.

Лабас не только оказался первооткрывателем «авиационной темы». Им она, по сути, и завершилась. Покорителей небесных просторов, разумеется, рисовали и лепили. Однако единственным, кого интересовало такое отвлеченное понятие, как *ритм движения* и доселе неизвестное *состояние человека в полете,* оказался лишь он один. Едва объявили об открытии регулярного рейса Москва — Харьков, Александр Лабас сразу купил билет. Полет этот, омраченный падением самолета, Александр Аркадьевич опишет потом совершенно бесстрастно, словно это не он одиноко сидел в салоне двухмоторного биплана «Доронье», — кроме него охотников испытать судьбу нашлось еще только трое, хотя пассажирских мест имелось двенадцать.

«Самолет рванулся с места, и я почувствовал, как он оторвался от земли. Это было первое странное и не совсем приятное ощущение. Но в следующее мгновение я увидел, как все на земле начинает уменьшаться, и вот открылась чудесная панорама Москвы. Так неожиданно все это было видно с совсем новой точки зрения. Я не сразу сориентировался и даже запутался — Петровско-Разумовское принял за Сокольники.

Я увидел Москву-реку и, пробежав по ней взглядом, наткнулся на переулок, в котором сразу нашел небольшой домик, где жил мой отец. Я ясно представил себе, что там еще тишина и все спят. А по Москве-реке едет малюсенькая лодочка, единственная на всей протяженности реки. И мне так захотелось представить себе этого человека там — кто же он, почему в такую рань вздумал плыть на своей лодочке?

Дальше мои глаза стали пробегать по улицам и переулкам, и я увидел, как из трамвайного парка выехали два трамвая и поехали по пустынным улицам. Видны были и люди, одиночки, совсем мало. Но по Садовому кольцу уже мчались грузовики.

Солнце ударило мне прямо в глаза, я повернул голову и увидел сидящего напротив пассажира. Интересно, зачем ему тоже понадобилось обязательно лететь? Я снова стал смотреть в окно. Даже за это мгновение пейзаж совсем изменился. Все уменьшилось, домишки стали малюсенькими, улицы лежали тонкими ниточками, и все как-то отъехало в сторону. Еще какое-то время — и появился лес, поля, Москва осталась где-то на горизонте. Мне стало почему-то грустно. Но это состояние рассеялось благодаря новым впечатлениям.

Мое внимание приковало огромное колесо нашего самолета с широченной шиной: оно безжизненно висело над бездной, а сбоку я увидел приклеившуюся к колесу зеленую травинку и невольно улыбнулся. Уже близко появились облака, они неслись с поразительной скоростью в противоположном самолету направлении. Но вот они опустились вдруг резко вниз и быстро стали закрывать пейзаж.

Мне хотелось еще хоть что-то увидеть на ставшей столь далекой земле, но все затянуло белым, как молоко, туманом, что мне напомнило белый холст. Я почувствовал какой-то внутренний толчок — как видно, новые ощущения рождали новые идеи. Я перестал

ощущать время. Но вот самолет резко и круто пошел вниз, и я увидел надпись на земле: „Орел“. Как быстро! Я увидел людей, подающих нам сигналы с земли. Но самолет почему-то стал опять набирать высоту. „Вероятно, так надо“, — и я вновь погрузился в свое состояние.

Но вскоре я почувствовал, что самолет начало не на шутку качать, и послышались громовые раскаты. Через стеклянную дверь я заметил, что летчик и бортпроводник очень взволнованы. Вдруг самолет резко пошел вниз, и через секунду промелькнули крыши домов, почти под самыми колесами. Легкий удар, толчок, еще толчок. Тишина. Шум в ушах, хотя двигатель уже не работает. Летчик вышел из кабины и стал объяснять нам, что ничего нельзя было сделать, сплошной туман. „Я хотел приземлиться в Орле, но там сообщили, что на пути к Харькову будет хорошая погода. Вот вам и хорошая погода! Не знаю, как теперь отсюда выбраться“, — сказал летчик огорченно. Мы все вышли из самолета. Самолет стоял как будто на островке, а кругом — сплошная грязь, болото. Летчик сказал, что мы где-то в Курской области.

Но вот к нам уже бегут люди — три человека. У них мы выяснили, что действительно находимся в Курской области, недалеко от реки Полая, но далеко от железной дороги. Вместе с местными жителями мы пошли осматривать окрестности. Летчик обнаружил возвышение, где было суше, чем везде. Отсюда самолет можно было бы попытаться поднять. Но как дотащить его… Нужны люди, и довольно много. Местные жители пообещали собрать народ из окрестных деревень. Через час к нам уже спешили старики и дети, возбужденные до крайности — еще бы, они впервые видели самолет. Все очень старались, но почва была такой сырой, что несколько раз самолет „клевал“ носом, и я заметил, что пропеллер несколько погнулся. Летчик и бортмеханик старались его выпрямить. Но вот мы уже вновь в самолете и, о чудо! Самолет взлетел! Но что это, какая-то странная остановка. Я понял, что мотор замолчал. Но больше подумать ничего не успел, так как мы стали падать с головокружительной скоростью. Открыв глаза, я увидел за окном плотный слой воды. Какую-то долю секунды самолет, видимо, держался на поверхности, а затем вода хлынула в люк, где сидел летчик. Она стала

заливать кабину пилотов, и нос самолета мгновенно погрузился в глубину. Мы инстинктивно бросились в хвост самолета, но это не помогло — с бешеной скоростью заливало кабину и салон.

Мы начали разбивать окна. Всем удалось выбраться из уходящего на дно самолета. Из последних сил гребу к берегу. Почти одновременно все пять человек, насквозь мокрые, в пальто, куртках, ботинках вылезают на берег. Мы изумленно смотрим друг на друга. Самолета не стало, как будто его и не было, только спокойная гладь воды. Мы потрясены. Вдруг нам становится смешно, вернее, нас начинает душить смех.

Это страшно. Этот смех невнятный и неуместный. И тут мы видим, что к нам бегут люди с перекошенными от ужаса лицами. Холодное осеннее утро, ледяная вода, переживания в таком объеме и в такой короткий срок — я почувствовал смертельную усталость и адский холод. Последним испытанием было дойти до деревни.

Стиснув зубы, с помутневшим от холода рассудком мы, наконец, доплелись. Нам принесли какую-то сухую одежду, но согреться было невозможно. Тогда кто-то побежал за водкой. Нас заставили сначала растереться ею, а потом выпить грамм по 100–200. Но летчик и бортмеханик от водки категорически отказались, они хотели сейчас же собрать народ и вытащить самолет из воды. Мы тоже хотели пойти со всеми, но не могли уже ни сказать слова, ни сделать шага, опьянение наступило полное, ведь мы же еще ничего и не ели с утра.

Когда мы проснулись, то с радостью узнали, что самолет удалось вытащить, и нам принесли наши чемоданы, вернее, аквариумы с водой… Я был потрясен мужеством и ответственностью летчика. Ему было лет тридцать пять. Его красивое мужественное лицо с тонкими чертами поразило меня. Мне приходилось видеть такой тип людей в армии на Восточном фронте. Они были действительно героями, чуждыми позы.

Нас посадили за большой стол и накормили, люди несли, кто что мог. Я был так тронут, что хотелось вскочить с места и обнять их всех, но я побоялся выглядеть смешным. Тогда я сказал, что я — художник и хочу нарисовать их портреты. Всех это очень заинтересовало, а я быстро стал делать наброски и дарить их. На следующий день нас на телеге отвезли на железнодорожную станцию, и мы уехали в Харьков на

поезде. Мои товарищи по несчастью сказали, что никогда больше не сядут в самолет. Я же горел желанием скорее опять испытать эти удивительные ощущения полета. Из Харькова в Москву я, конечно же, летел самолетом».

Каким же бесстрашным человеком, оказывается, был художник Лабас, разглядывавший в воздухе приклеившуюся к колесу шасси зеленую травинку! Глядя на землю сквозь облака, говорил он, «я испытал ощущение удивительного спокойствия и гордость за человека, который победил природу и осуществил грезы Леонардо да Винчи». Отныне ему было знакомо состояние человека, поднявшегося в воздух. И как поразительно описал Лабас свои ощущения во время полета! В его словах отразились чувства и настроения его современников, полных сил и энергии, смело смотревших в будущее…

«Ни в какой академии, ни в какой школе не учили художника, как и какими красками надо писать чувства и ощущения преодоления пространства с большой скоростью, как ими управлять… Я ни у кого не видел изображения людей в самолете. У меня не было образцов». Теперь они появились. Взять хотя бы самое известное, почти метровое полотно «В кабине аэроплана» с напоминающими манекенов пассажирами. Ощущение движения отсутствует, пассажиры парят в своих креслах, которые словно подвешены в воздушной пустоте.

Лабас часто говорил, что хотел бы сделать видимым и доступным восприятию других то, что он чувствовал и понимал, — он называл это «внутренним зрением». «С литературой проще, она во времени, как разговор, слово за словом. В музыке тоже звуки идут один за другим… С картиной иначе. Здесь нет реального времени, здесь время условно — картину видишь сразу целиком, только ритм и воля художника дают направление, в какой последовательности ее воспринимать».

Он не писал философских трактатов, но желание разобраться в существующих в природе и искусстве внутренней динамике и внутреннем ритме, невидимых глазу, не покидало его всю жизнь. Ему нравилось разрезать вагоны поездов и кабины самолетов, чтобы наблюдать происходящее там, внутри.

Лабасовские композиции настолько необычны, что их иногда пытаются решать как задачку по теории относительности. Эйнштейн был в числе кумиров Лабаса[64]. В его теории он понимал далеко не все, однако ряд моментов лично для себя усвоил: пространство — время и кривизна пространства. Впервые

кривящееся, «вздернутое» пространство появляется в сочинских акварелях.

Художника подвигают к этому вовсе не научные теории, а сама натура — бесконечная морская даль, когда вдруг своими глазами видишь шарообразность земли. В привезенных с Кавказа акварелях еще много французского, но все зачатки лабасовской манеры в них уже наличествуют. Он виртуозно нарушает привычные перспективные построения, наслаивает планы, варьирует масштабы — почти как Петров-Водкин с его сферической перспективой, только «сферический взгляд» Лабаса полностью лишен мистики.

В Сочи художник смотрел на море и горы, стоя обеими ногами на земле. Теперь же он видел землю с высоты птичьего полета, и в голове его уже рождалась система монтажа, с помощью которой он отныне будет передавать движение на двухмерной плоскости холста.

> «Меня интересовала динамика. Мое воображение разыгрывалось, я смотрел слишком далеко вперед и это рисовал и писал, чем очень удивлял Штеренберга. Он мне говорил: „Ваши картины, хоть и электродинамические, но очень хорошие, потому что вы тонко чувствуете цвет, но я не сторонник изображать обстановку с этой сумасшедшей техникой. Хватит того, что она есть в жизни. Электрический поезд, аэроплан, автомобиль — очень хорошо, но я это писать не хочу, я хочу совсем другое: природу, чистый воздух, цветы…“
>
> Я ему отвечал, что тоже люблю цветы, природу и пишу портреты женщин, но не могу успокоиться: мы не умеем еще написать картину о нашей действительности, в которой мы живем; ритм, новые скорости — все это не исследовано художниками. Они не занимались и не могли еще заниматься всем, что уже есть, будет развиваться и, несомненно, повлияет на психологию людей нашего времени. „Ну, — говорил Давид Петрович, улыбаясь, — вы — молодой, может быть, что-нибудь действительно скажете новое, посмотрим, время покажет“».

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

Глава первая
ЛЮБОВНЫЕ ТРЕУГОЛЬНИКИ

Со временем наверняка найдут объяснение обилию любовных треугольников, сложившихся в 1920-е годы: Маяковский и Брики, Пастернак и Нейгаузы, Булгаков и Шиловские. Можно вспомнить и популярные в те годы фильмы «Третья Мещанская» или «Любовь втроем», целиком посвященные этой «проблеме». Юный Шура Лабас тоже влюбился в чужую жену — с первого взгляда. «Все в ней поражало и удивляло: и лицо, и прическа, глаза, нос, губы, улыбка, рот, зубы, точеная фигура, руки, ноги, линии плеч, шеи — весь ее облик. Сразу вспомнились и мгновенно пронеслись перед глазами греческая богиня Венера, Рафаэль, Ван Дейк. А в следующий момент, увидев ее совсем близко, я понял, что она превосходит все, что я когда-либо видел в жизни и в произведениях искусства. Это было само совершенство, которое природа создает один раз в века». Читая выведенные старческой рукой строки, живо представляешь молодого Лабаса, завороженного видом красивой пары, идущей по Столешникову переулку. Неловкий прохожий приводит его в чувство, задев тяжелой сумкой: он бросается за ними, нагоняет, забегает вперед, чтобы получше рассмотреть незнакомку, но, почувствовав на себе удивленные взгляды, ретируется.

Обратить внимание на интересное лицо — что может быть естественнее для художника. Лучишкин вспоминал, что не мог идти по улице рядом с Тышлером — тот поминутно останавливался и дергал его за руку: «Смотри, какой удивительный профиль!» или: «Походка, какая походка — это чудо! Ты видел когда-нибудь такие стройные ножки!» и т. д. Добропорядочный Сергей Лучишкин наивно пишет, что его приятель вовсе не был донжуаном — он просто испытывал «восторг перед природой женщины», ну а женщины это чувствовали и отвечали взаимностью. Однако все его увлечения, «маленькие и побольше, не изменяли глубокого чувства к Насте» (преданной жене, прекрасно осведомленной о победах мужа). Лабас, напротив, не был замечен в чрезмерном интересе к противоположному полу, который Азарх-Грановская называла «обостренным половым любопытством»[65]. О его втором, гражданском браке с Раисой Идельсон, распавшемся вскоре после рождения сына (или, наоборот, состоявшемся благодаря появлению на свет Юлика), мало что известно, а о многолетнем романе с Лилей Поповой и вовсе знали лишь близкие друзья да

отец, которому та очень нравилась. «Мне всегда было свойственно долго жить воспоминаниями о том, что на меня производило сильное впечатление… Девушку я не мог забыть — она все время стояла у меня перед глазами; я вспоминал ее движения, ее таинственный взгляд… Шли недели, а я никак не мог успокоиться и не переставал надеяться снова увидеть ее». В поисках красавицы в светло-лиловом «средневековом плаще» (так пишет сам Александр Аркадьевич), он, красивый, 22-летний, бродит по улицам и переулкам, ругая себя за то, что стал меньше работать. Конечно же, они не могут не встретиться: к нему забегает приятельница и просит посмотреть рисунки своей новой знакомой («Она нигде не училась, но очень талантливая, и потом, такая чудесная — вы могли бы написать ее портрет»). На следующий день та приходит сама.

«На близком расстоянии она оказалась еще более необыкновенной — и голубые прекрасные глаза, и мягкие волосы, и трогательный девичий голос. Улыбка, которая слегка обнажала прекрасные зубы. Она была по-детски смущена, у нее слегка зарумянились щеки. Словом, глаз нельзя было оторвать, такая в ней была сила обаяния и такая трогательная наивность». Дальше идет описание того, как Лиля входит в комнату, и он сразу все чувствует и от волнения не может проронить ни слова. Она не в состоянии оторвать глаз от его картин, он — от нее. «Я смотрел на нее с восторгом, на это самое удивительное и самое увлекающее тебя полностью и целиком без остатка до беспамятства. Это было началом большой нашей любви и страданий от сложных обстоятельств, можно сказать, безвыходных, в конце концов». Написано коряво, но ясно, о чем идет речь: о радости и страдании, счастье и горе, встречах и разлуках, мужьях и женах. Самые большие творческие удачи придутся на годы их романа. Подобных взлетов у Лабаса потом не будет. Разве что в акварелях первых месяцев войны и эвакуации.

Еликонида Ефимовна Попова оставила дневники, в которых о их романе ничего нет. В 1922 году ее привез в Москву выпускник студии МХТ Владимир Яхонтов, за которого она вышла замуж в Кисловодске (вместе с ним ее впервые и увидел Шура Лабас). Яхонтов был блистательным чтецом, создателем «Театра одного актера», который справедливее было бы именовать «Театр двоих» — его и Лили, которая не только подбирала мужу литературные композиции, но была режиссером и даже оформителем его моноспектаклей. В 1930-х годах Яхонтов стал невероятно популярен — во многом благодаря жене. Человек он был тонкий и нервный. «Порой он на какое-то время забывал обо всех, погружаясь в мир, в котором жил в тот час, а потом как будто

просыпался и удивлялся людям, радуясь им, словно после долгой разлуки встретил друзей. Володя иногда терял грань между реальностью и иллюзией: то он был сам собой, то вдруг перевоплощался… Словом, в жизни у него иногда так бывало, что незаметно для себя он переходил эту грань и начинал играть, — вспоминал Лабас, называвший Яхонтова „другом на всю жизнь“. — Однажды он позвонил и стал умолять все бросить и приехать к нему, иначе с ним может что-то случиться. Я помчался, сердце колотилось, когда звонил в дверь. Володя бросился мне на шею, рыдал и просил встречи с Лилей. Я сразу же поехал к Лиле и был у нее долго-долго. О чем только мы не переговорили, терзая себя. Этот день был самым тяжелым для меня и для нее за все годы наших отношений. Это была последняя наша встреча наедине. Лиля вновь вернулась к Володе, и Володя ожил. И снова они начали успешно работать».

Такой вот *menage a trios,* даже имена «Володя» и «Лиля», как в знаменитом любовном треугольнике, только в нашем случае не муж восхищается талантом любовника, а наоборот. Никакой ревности, напротив, они по-дружески рассуждают, с кем Лиле будет лучше («„Лиля по своему характеру ближе тебе, Шура, наверное, ты единственный, кто способен понять ее“, — говорил мне Володя»). Из лабасовских отрывочных записей выходит, что на эти темы друзья беседовали «легко и открыто» не раз, и Володя никогда ни в чем не упрекнул Шуру, хотя на протяжении многих лет был в курсе их отношений. «Были периоды, когда Лиля совсем уходила от него и была счастлива со мной. Правда, он тоже был честным и не лгал Лиле, что всегда был верным мужем», — пишет Лабас, добавляя, что Володя очень нравился женщинам, которые буквально преследовали его, а «он быстро терял самообладание, не задумываясь в эти счастливые моменты о том, что будет дальше, и исчезал…». Лабас тоже не мог похвастаться верностью Елене и Раисе. С Леони все будет иначе. С ее появлением многие старые друзья из его жизни постепенно исчезнут, однако с Володей Яхонтовым Лабасы будут дружить до его трагической гибели[66]. Леони полюбит Яхонтова, а о Лиле всегда будет рассказывать как о светлом и прекрасном периоде жизни Лабаса.

Сохранились три безымянных женских портрета. Нахмурившаяся «Девушка двадцатых годов» — скорее всего, Елена Королева, а темноволосая дама на портрете 1930 года — Раиса Идельсон[67]. Третья героиня, девушка на портрете 1923 года, конечно же Лиля Попова, чью красоту Осип Мандельштам назвал «галочьей»:

…А в Москве ты, чернобровая,
Выше голову закинь.

Чародей мешал тайком с молоком
Розы черные, лиловые
И жемчужным порошком и пушком
Вызвал щеки холодовые,
Вызвал губы шепотком…

Как досталась — развяжи, развяжи —
Красота такая галочья
От индейского раджи, от раджи
Алексею, что ль, Михайлычу, —
Волга, вызнай и скажи[68].

Глава вторая
ЖЕНЩИНА В БЕЛОЙ ПОВЯЗКЕ

О Раисе Идельсон в записях Александра Лабаса упоминаний нет. Раиса Вениаминовна рассказывала сыну, как его будущий отец однажды вечером зашел к ней. Он был нездоров, говорил, что личная жизнь не складывается, что предчувствует скорую смерть, и даже прослезился. Странно, Александр Аркадьевич, насколько известно, к депрессиям склонен не был, отличался редкой уравновешенностью и не впадал в истерику от безденежья, непризнания и гонений со стороны московского официоза. Юлий Лабас тоже не смог припомнить случая, чтобы отец жаловался на здоровье и самочувствие.

Однако в тот достопамятный вечер Шура Лабас действительно переживал не лучшие времена и нуждался в участии не меньше Раисы Идельсон, с которой они неожиданно оказались соседями по квартире. Она была старше его на шесть лет и ровно на шесть лет моложе своего мужа и учителя Роберта Фалька. «Любовь моя, мне даже сны не снятся. Я в четкой трезвости сгораю наяву. И, если я с тобой смогла расстаться, не спрашивай, как я живу», — писала она Фальку, которого боготворила. С Фальком она прожила семь лет. В 1928 году супруги уехали во Францию вдвоем, а через полтора года Раиса вернулась в Москву одна. Причин тому было несколько: и беспокойство о стариках-родителях, и болезненный сын Фалька Валерик…

Раиса Вениаминовна Идельсон была третьей женой Фалька. Это она — стоящая у открытого окна «Женщина в белой повязке» на знаменитом портрете, написанном в год их женитьбы. Были и другие — «В красном лифе» и «Расчесывающая волосы», ныне висящие в Третьяковской галерее. В 1923 году Фальк изобразил молодую жену на «Двойном портрете»: он сидит, а она стоит, положив руку ему на плечо; подобных — двойных — автопортретов у него больше не было (у Лабаса тоже один-единственный двойной портрет — тончайший карандашный рисунок, запечатлевший их с Леони сразу после знакомства: красивых, без памяти влюбленных друг в друга). Последний портрет Раисы Фальк написал в Париже — «Женщина на тахте» всегда висела в ее комнате. Идельсон училась у Фалька во ВХУТЕМАСе и, как и его первая жена Елизавета Потехина, собиралась стать художницей. До этого она занималась в родном Витебске у легендарного Пэна, потом в Петрограде у Петрова-

Водкина и перед самым началом Первой мировой войны успела побывать в Париже. Красивая, обаятельная, она знала несколько языков и писала стихи, посвящая их Фальку, в мастерскую которого поступила в 1920 году:

Цвета мазок — мира кусок!
Льется с высот
Солнечных сот
Света поток — солнечный сок…
Кисти бросок — жизненный ток…

До Раисы у художника Фалька было две законные жены: Елизавета Потехина и Кира Алексеева, дочь того самого Константина Сергеевича Станиславского: первая родила ему сына, вторая — дочь. Первая жена ко второй нисколько не ревновала, зато третью на дух не переносила и сына соглашалась отправить в Париж только при условии, что Раисы рядом не будет. В конце весны 1929 года Раиса Вениаминовна отбыла на родину, чтобы обожаемый Роби смог воссоединиться с Валериком. Причиной скоропалительного отъезда считалась болезнь ее отца, хотя виной тому оказался сам Фальк.

Роберт Рафаилович отнюдь не был легкомысленным, но, как говорила его последняя жена Ангелина Васильевна, «в своих увлечениях был неудержим». И ни одна из его четырех жен ничего с этим поделать не смогла. Соперницей Раисы оказалась появившаяся на горизонте то ли португалка, то ли аргентинка (а на самом деле — мадам Любовь Георгиевна Попеску, его давнее крымское увлечение), после чего Фальк и остался в Париже в одиночестве. А в конце 1929-го или начале 1930 года случилась описанная выше встреча Раисы Идельсон и Лабаса.

Отношения с Еленой Королевой, законной женой и матерью его сына, были на грани разрыва, роман с красавицей Лилей Поповой то затихал, то разгорался с новой силой. Шура страдал по Лиле, Раиса тосковала без Роби. На излете 1920-х годов многие искали спасения в любви, этом «последнем острове свободы» (почему-то вспоминаю друзей-эмигрантов, признававшихся, что сумели выжить в чужой стране лишь благодаря близким). «Все женятся и разводятся с кинематографической быстротой», — цитирует дневник молодого московского писателя Наталья Громова, описывая литературный быт тех лет. Шел, как она выражается, «судорожный поиск другой любви»: каждый искал свою половину. Не многим удавалось ее обрести, Булгакову и Пастернаку, например, удалось.

В октябре 1931 года Лабас с Еленой развелись официально,

прямо во время его командировки в Белоруссию, а через полтора года родился Юлик, Юлий Александрович Лабас. Став в 39 лет матерью, Раиса Вениаминовна посвятила себя воспитанию сына, в котором не чаяла души и которого баловала, как тот говорил сам, «до потери чувства». Она любила Юлика столь же самозабвенно, как и Фалька, с которым переписывалась все девять лет его парижской командировки. Их письма друг другу — образец истинно высоких отношений, иначе не скажешь. Раиса Вениаминовна, как и первая жена Фалька Елизавета Сергеевна (ради которой в 1909 году Роберт Рафаилович крестился и принял имя Роман), не переставала любить своего Роби. Каждая ждала, что он вернется именно к ней. Так, в ожидании, обе дожили до глубокой старости, пережив своего неверного мужа.

Юлий Лабас уверяет, что отец не раз говорил, что уважает сильные чувства, поэтому против переписки матери с Фальком не возражал («Я уважаю большие страсти», — говорила в таких случаях тетка Юлия Александра Вениаминовна). Всепоглощающая любовь к Фальку, передавшаяся младшему Лабасу от матери, повлияла и на отношение к творчеству отца, которое, в отличие от искусства Фалька, было ему менее близко. Когда с конца 1990-х годов Юлия Александровича начали спрашивать, не сын ли он художника Лабаса, он сначала удивлялся, но потом привык и стал гордиться обрушившейся на отца посмертной славой. Лицом Юлий больше походил на мать, а фигурой — точь-в-точь в отца. Наверное, если бы не это сходство, он втайне так и продолжал бы считать себя сыном Фалька. Вопрос этот долго мучил его. Однажды он набрался храбрости и спросил мать, почему та родила его не от Фалька. «Но ведь тогда бы это был не ты!» Больше на эту тему бесед у них не было.

До самого возвращения Фалька в СССР Раиса Вениаминовна мало того что регулярно получала из Парижа письма, но и отвечала на них. А по тем временам это было ох как опасно. Даже то, что их переписка проходила строжайшую цензуру и в любой момент могла быть расценена как «шпионаж», обоих не останавливало. В квартире на улице Кирова царил культ Фалька, распространявшийся на всех членов семьи Идельсон. Юлий Лабас, говоря о своей дружбе с Фальком («крепкой, искренней, глубокой до самой его кончины в сентябре 1958 года»), пишет, словно извиняясь, что это вовсе не мешало ему любить своего родного отца. Однако даже похоронен Юлий Александрович будет всего в нескольких метрах от могилы Фалька на Калитниковском кладбище, вместе с матерью и тетушкой.

Роберт Фальк возвратился в Москву в самом конце 1937 года, оставив многих в недоумении своим поступком. На вопрос,

почему он вернулся в такое страшное время, Фальк обычно отвечал примерно так: да, знал, правда, довольно приблизительно, о том, что происходит, и не исключал, что и его могут посадить. Но желание привезти картины на родину, в надежде, что они попадут в музеи, оказалось сильнее страха[69]. Лабас грезил о музейных стенах не меньше Фалька — наверное, это было единственным, что роднило две столь несхожие творческие индивидуальности. «Музеи сейчас у меня не покупают. А в частные собрания — как-то трудно расстаться», — жаловался Фальк другу юности Давиду Бурдюку, когда тот навестил его в конце 1950-х годов в Москве. Лабас вел себя в точности так же, когда ни в какую не соглашался продавать картины собирателю русского авангарда Георгию Костаки, готовому платить в разы больше музеев (отнюдь не торопившихся в 1970-х годах с покупками). Даже вдовы художников в своем отношении к картинам мужей во многом оказались похожи. «После смерти Фалька Ангелина Васильевна, продавая его картины, обязательно отдавала часть денег Раисе Вениаминовне… продажи случались редко, и сам процесс был довольно сложным, — вспоминал друг Юлия Лабаса Марк Шехтман. — Потенциального покупателя представляли Ангелине Васильевне — она должна была сначала узнать, что это за человек, и показывала картину, только если тот соответствовал ее критериям. Согласившись расстаться с картиной, она лично выбирала для нее место в новом доме, а затем время от времени наведывалась туда проверить». Вдова Лабаса тоже продавала картины лишь достойным, по ее мнению, любителям. Ни назначать цену, ни, упаси господи, брать в руки деньги не полагалось — покупателей просили класть купюры на стол. «Деньги — это не главное. Главное, чтобы Лабасу у вас было хорошо», — обычно говорила Леони Беновна выдержавшим процедуру знакомства, бывшую одновременно и экзаменом.

О том, как относились друг к другу Лабас и Фальк, после того как невольно оказались «в родстве», фактов мало. Шехтман вспоминает, что не раз наблюдал разведенных супругов Раисы Вениаминовны: Роберт Рафаилович появлялся с женой, а Александр Аркадьевич — один. «Последний обычно приходил сам — его жену, эмигрантку из Германии, сестры недолюбливали и часто пародировали ее сильный немецкий акцент. В моем понимании развод — результат взаимной, испепеляющей ненависти, и странно было видеть этих дружески беседующих бывших супругов». Жены, бывшие и нынешние, обращение на «вы» и прочие политесы. Не знаю, как дело обстояло в 1950-х, но в 1930-х годах Фальк продолжал высоко ценить Лабаса как

художника. Зимой 1933 года он просил Раису, бывшую на последних месяцах беременности, прислать ему в Париж несколько фотографий с работ Лабаса и Тышлера: «Как это ни странно, это единственные художники (которых я знаю), которые меня сейчас по-настоящему интересуют, и никто из так называемых живописцев, ни Лентулов, ни Куприн, Рождественский и т. д. Пожалуй, еще немного Древин и Удальцова»[70].

Глава третья
ТАЛАНТУ НУЖНО СОЧУВСТВИЕ

«Таланту нужно сочувствие, ему нужно, чтобы его понимали». Выведенная Достоевским формула идеально подходила к тогдашнему состоянию Лабаса. В апреле 1933 года Раиса родила сына, но совместная жизнь опять не складывалась. Судя по тому, как легко и свободно они всегда общались, отношения их были дружескими, но поклоняться таланту Лабаса Раиса Вениаминовна не была готова. На вопрос, кто из всех жен лучше понимал Роби как художника, последняя мадам Фальк отвечала: «Идельсон». Ангелина Васильевна полагала, что, не встреть ее Фальк в 1939 году, он, скорее всего, вернулся бы к обожавшей его Раисе. «Возможно, возвратился… на более или менее продолжительное время, — уточняет А. В. Щекин-Кротова, замечая вскользь, что еще до отъезда в Париж их брак „не отличался безупречной верностью с обеих сторон“. — …Она очень талантлива была, очень умна, но вся ее энергия уходила на беспокойство о любимых людях. Так что она почти ничего не сделала из своей необыкновенной одаренности, потому что посвятила всю себя не столько служению своим близким (и служению, конечно, тоже), сколько бесконечному трепетному беспокойству о них. Я не помню ее в спокойных состояниях. Она постоянно горела, горела в волнении. Только иногда, когда она сосредоточивалась на картинах, смотрела, она становилась удивительно спокойной. Она так умела смотреть живопись, как редко кто может: она просто уходила в картину целиком, и тогда на ее лице можно было прочесть абсолютное блаженство, как у святых»[71].

Вот с такой удивительной женщиной Лабас прожил несколько лет. Но слишком уж разными они были, а тут еще из Парижа вернулась ее старшая сестра. С приездом свояченицы Александры квартира 36 ожила, точнее, зажила совсем в другом ритме.

История жизни Александры Вениаминовны Идельсон (1892–1980), в замужестве Азарх-Грановской, почище любого романа. Окончив гимназию в Витебске, юная Александра едет в Брюссель, где, идя по стопам отца, поступает на медицинский факультет. В 1913 году переводится в Париж, а перед самой войной успевает вернуться в Россию и поступить в Петрограде в Психоневрологический институт к Бехтереву. В 1917 году она выходит замуж за молодого режиссера Алексея Грановского[72] и уезжает с ним в свадебное путешествие в Швецию и Норвегию. В

это время в России случается революция, и супругам удается вернуться на родину только в 1919 году. Грановскому предлагают создать еврейскую театральную студию (сверху поступила установка — развивать искусство национальных меньшинств), что ему с успехом удается. В 1920 году небольшая студия, будущий Государственный еврейский театр, переезжает в Москву, где начинается театральная карьера Александры. Она дружит с художниками, которых ее супруг приглашает сотрудничать с театром: Шагалом, Фальком и Альтманом (многие годы влюбленным в нее). В 1928 году Александра с сестрой уезжают с мужьями за границу. Грановские едут с театром на гастроли в Берлин, а оттуда — в Париж. Вскоре Грановский заводит интрижку на стороне, они расходятся. Она решает начать самостоятельную театральную карьеру и пробует себя как режиссер: ставит в театре Леона Муссинака «L'action internationale» («Международное действо») «Бронепоезд 14–69» Всеволода Иванова — одну из первых советских пьес. Однако, узнав, что отец при смерти, а сестра вот-вот должна родить, Александра Вениаминовна возвращается в СССР.

«Тетя ехала из Парижа не прямо в Москву. Сперва — в Витебск, похоронить отца, ликвидировать квартиру на Замковой улице, помочь бабушке перебраться в столицу. Мой дед умирал тяжело. Воспаление внутреннего уха. Плюс — уремия. Преклонные годы — далеко за восемьдесят. Атеист, дарвинист, естественник, убежденный ассимилятор („Еврейство — пережиток черты оседлости, нам надо просто смешаться с национальным большинством, впитав его культуру"). — Однако последние слова его были: „Адонай, шмаа Исраэль". Голос бесчисленных забытых предков. Перед тем он процитировал еще из Генриха Гейне: „Und alles hat man beloegen, und alles hat man betrogen das schoenste Maerchen von Glueck" („И все оболгало, и все обмануло прекрасную сказку о счастье…")… Вывезти вещи и книги в Москву было непросто. Соседи-„уплотненны", отхватившие половину „буржуазной" дедовской квартиры, ожесточенно сопротивлялись. Тетя завещала линолеум и часть мебели выше этажом расположенному ОГПУ и тем получила разрешение на вывоз в Москву всего остального», — вспоминал Юлий Лабас.

Александра Вениаминовна начала работать в ГОСЕТе. Парижские связи пригодились, когда в Москву приехал Муссинак: он пригласил Азарх-Грановскую режиссером, а та позвала оформлять водевиль Лабиша Лабаса. В декабре 1934 года, вскоре после премьеры «Миллионера», она оступилась на обледенелой подножке трамвая, и ногу затянуло под колесо. Какой-то военный перетянул рану ремнем, потом полгода врачи пытались спасти

ногу; началась гангрена, а антибиотиков тогда еще не изобрели… Сорокалетняя красавица, осаждаемая поклонниками, лишается ноги, но Михоэлс, которого некогда открыл и сотворил как актера Грановский, нашел ей занятие: преподавать актерское мастерство в театральной студии при ГОСЕТе, в которой она и прослужит вплоть до закрытия театра.

В 1936 году, когда Лабас привел в квартиру № 36 новую жену, Раиса Вениаминовна служила в Музее изобразительных искусств на Волхонке. О Юлике заботилась бабушка, Жанетта Моисеевна Идельсон, дама образованная, говорившая на трех языках, в том числе на родном немецком, — с дедом Юлика она познакомилась в Берлине, где тот учился на медицинском факультете университета, а она преподавала английский в гимназии. Потом Раиса Вениаминовна перешла во Всесоюзный дом народного творчества имени Н. К. Крупской, где в середине 1930-х годов организовали заочные курсы: на них обучали рисованию и живописи по переписке. До своей кончины в 1972 году она консультировала художников-самоучек, присылавших со всех концов СССР свои работы в Москву. Студенты и преподаватели никогда не видели друг друга — обучение для жителей глубинки было заочным, даже на сессию приезжать не требовалось. Стоявшая на рецензиях подпись «Идельсон» многих вводила в заблуждение: большинство считало Раису Вениаминовну мужчиной, так что письма с приглашением поохотиться в тайге ее не смущали.

В легендарном краснокирпичном доме ВХУТЕМАСа Лабас прожил почти 20 лет, десять из них — бок о бок с семьей Идельсон. «Дом был многокорпусной многоэтажкой. Этажей с полуподвальными, где тоже размещались мастерские и жилые квартиры, насчитывалось девять. К этому следует добавить 4-х метровые потолки и гигантские — 100–150 кв. м. пустые пространства мастерских. Бывшая мастерская Архипова была перегорожена на две: квартира 36 досталась Фальку, а 36а — Митуричу. Чтобы попасть к Митуричам, надо было спуститься с 9-го этажа и вновь подняться на 9-й этаж — с другого входа. Обычно стучали друг другу в стенку», — вспоминал Юлий Лабас. Звукопроницаемость была отличной — за стеной помещалась мастерская Петра Васильевича Митурича (женатого на Вере Хлебниковой, сестре поэта — «председателя земного шара»), имевшая выход на черную лестницу. Велимира Хлебникова Лабас-старший тоже знал — он приходил к ним в общежитие вместе с Алексеем Крученых. «Мы давно знали его стихи. У меня была его книга „Доски судьбы“, которую я с увлечением прочитал[73]. В нашей квартире № 77 тогда жил Телингатер[74], который хорошо

знал Хлебникова, — они вместе приехали в Москву из Баку. Вскоре Хлебников поселился в нашей квартире в первой комнате налево, где жили Телингатер и Плаксин. К нему все тепло отнеслись, когда я заходил к моим товарищам, то часто встречал Хлебникова — он сидел около кровати, на которой лежали тетради. Мне запомнились огромные серые с голубизной глаза и странное, отчужденное продолговатое лицо — он напоминал одинокий утес. Жесты, движения были медленными, спокойными. Меня не покидало чувство, что хотя он и рядом, но в то же время где-то далеко. Запомнился его голос: он тоже звучал одиноко, в особенности среди обычно бойких моих товарищей, которые, правда, притихали рядом с необыкновенным соседом. Нам казалось, что никто так верно не оценит и не почувствует подлинное искусство, как могли мы тогда. Я замечал, что у Хлебникова был озабоченный вид, — но это не была озабоченность житейскими делами, хотя они у него были тогда очень плохи.

С Хлебниковым я иногда беседовал, он держался скромно, поражая своей почти детской искренностью и простотой. Я очень интересовался его взглядами на живопись, но он высказывался осторожно и немного. Сказал мне, что последние годы меньше мог интересоваться живописью (так складывались обстоятельства), совсем мало о живописи думал и не много видел. Я ему показал несколько моих картин. Он отнесся к ним с интересом и заметил, что хочет теперь вновь подумать о живописи, но больше посмотреть, что за последнее время сделано, — только после этого он может позволить себе судить о ней. И добавил, что его интересуют новые пути живописи.

На дверях комнаты, где он жил, иногда висела записка, написанная не очень четко рукой Хлебникова с просьбой по возможности его не беспокоить, так как он работает. Он очень много в это время писал, и часто поздно ночью. Мы все старались, чтобы ему было спокойно. Я часто, вернее, каждый день, встречал его медленно идущим по коридору в квартире, на лестнице или во дворе и всегда невольно провожал его взглядом, взвешивая каждое его движение, каждый жест. Хлебников ходил в старой солдатской шинели. Мне запомнилось, как на углу Мясницких ворот он стоял и держал в руке ломоть хлеба, о котором забыл. Мимо него проходили люди, проезжали извозчики, машины, но он ничего не видел и не слышал — так он был поглощен, видно, неожиданно налетевшими на него мыслями. Быть может, родились новые стихи, совсем новые поэтические образы, а он стоял неподвижно, как монумент, высокий и величественный. Долго я не мог оторвать от него взгляда, пока он стоял, не

шелохнувшись. Я прошел мимо него к нашему дому и очень долго еще смотрел в окно, пока не увидел Хлебникова, идущего своей обычной спокойной неторопливой походкой».

После смерти матери и тетки Юлий Александрович пытался сохранить мемориальную квартиру, но во время капитального ремонта не сумел договориться с наследниками Митурича о разделе коридора и кухни и уехал с женой и дочкой в новостройку на окраину Москвы. Квартиру, в которой вырос, Юлий Лабас описал в мельчайших подробностях. Как и отец, он обладал поразительной памятью на события и людей и многое помнил в деталях, словно это произошло позавчера, а не полвека тому назад.

> «Итак, о квартире 36. Это было гигантское помещение с видами из венецианских окон и с решетчатых железных балконов на все стороны Москвы. С балконов: северо-восточного, квадратного, и северного, большого круглого (они и сейчас все те же), открывался вид: слева — на высокий песчаного цвета дом со множеством серых башен и башенок в стиле „эклектика“ акционерного общества „Россия“, на Бобров переулок, на Сретенский бульвар. Правее виднелись с тыловой стороны многооконное желтое строение в классическом стиле… Видно было также продолжение Мясницкой в сторону Красных ворот, стеклянная громада постройки начала тридцатых — Дома Ле Корбюзье и множество разноцветных крыш, а на горизонте синели лесные массивы Сокольников, Лосиного острова и Измайлова. Внизу на асфальтированном дворе горбатилась громадная стеклянная крыша учебных мастерских ВХУТЕМАСа (позже — Полиграфического института). А справа за Почтамтом высилась бело-голубая с золотым куполом Меншикова башня, когда-то самая высокая в Первопрестольной. Из гигантских южных окон открывался вид на большой темный прямоугольник — телефонную станцию, правее нее — на другой, светло-серый менее внушительных размеров куб со всенощно горящими окнами — верхотуру зловещей „Лубянки“ и далее — на Кремль, Спасскую башню, шуховскую антенну радиостанции „Коминтерн“ — реализованное (не в пример таллинскому прожекту) подобие Эйфелевой башни. И опять на горизонте, за Нескучным садом, синели тогда еще не вырубленные хвойные леса. Высотки последних лет многие из этих красот, конечно,

заслонили.

Сколь многое из тогдашних видов с наших балконов или из окон отразилось в картинах отца. Вот, например, над башнями акционерного общества „Россия“ и Сретенским бульваром величественно плывет гигантский дирижабль. Летят аэропланы над крышами Мясницкой, мчатся по ней мимо Главпочтамта разноцветные автомобили, движется пестрая толпа».

Александр Аркадьевич тоже любил вспоминать дом ВХУТЕМАСа, во дворе которого можно было встретить и Фаворского («еще молодого тогда, с темной бородкой, иногда с папкой в руках, иногда с рюкзаком за плечами»), медленно идущего Истомина, «задумчивого Фалька», «резкого в движениях Древина и с ним красивую, гармоничную Надежду Удальцову». На девятом этаже, на который часто приходилось подниматься пешком, поскольку лифт регулярно портился, находилась мастерская архитектора Ладовского, руководителя общества «АСНОВА». «Кого тут только было не встретить — и беседующих во дворе об искусстве совсем молодых художников, и старых, маститых, проживших большую часть своей жизни в прошлом веке. Как будоражил наше воображение Маяковский, когда он мчался большими шагами мимо нашего дома. Глядя на него, я всегда вспоминал его строки „Версты улиц взмахами шагов мну“».

Маяковский был в числе кумиров Лабаса. «Мне запомнилась его фигура: она вырезывалась мощным силуэтом на темно-синей стене как корабль в море, на стене клуба Федерации писателей, будущего Дома литераторов, выкрашенной Андреем Буровым насыщенным ультрамарином» (на ней висели картины из авиационной серии Лабаса; там же в феврале 1930 года устраивал выставку своих книг и плакатов «20 лет работы» и Маяковский). «В детстве, когда я жил в Риге, если бы я увидел там такого человека, решил бы, что он капитан корабля… Что-то было в нем стихийное… Маяковский как будто угадывал и выражал наши эмоции… Если бы был в наше время Делакруа, то на баррикадах для первого плана, вероятно, ему подходил бы молодой Маяковский с мужественным лицом и суровым взглядом… Иногда он так впивался в тебя своими глазищами, что ты просто не знал, куда от него деваться. А какая улыбка! Жесты! Громовые раскаты голоса!.. В студенческие годы мне хотелось написать его, идущим по Кузнецкому мосту, — почти всегда он шел быстрым размашистым шагом, часто сбоку от тротуара. Мне нравилось мужественное, с отчеканенными чертами его лицо, с сильным подбородком, с глубоко сидящими глазами. Я старался взять

лицо умброй… Мне казалось, что нужно добиваться цвета монолитности чугуна; хотелось написать его голову как литую почти до твердости металла… Когда я работал для нашего павильона на Нью-Йоркской выставке — павильон венчала фигура рабочего из нержавеющей стали, — мы говорили о том, что следовало бы поставить такую мощную фигуру, как Маяковский, лучше не найти никого. Высокий, необыкновенно красивый, мощный, монументальный — действительно живой памятник».

Памятник поэту поставят в Москве, но много лет спустя, в 1958 году. Это событие придаст совершенно иной характер знаменитой байке, связанной со свояченицей Лабаса. Лишь под конец жизни Александра Вениаминовна расскажет, как каталась по Петрограду с будущим «лучшим поэтом социалистической эпохи», а тот показывал ей «свой город». Зато история о том, как она отказалась беседовать с настойчивым поэтом по телефону, а тот обиженно сказал: «Следующий раз вы будете разговаривать со мной, когда я буду стоять памятником на площади моего имени!» — кочует по всем изданиям. Вот такой исторический конфуз приключился в далеком 1915 году с Азарх-Грановской, которая могла похвастаться знакомством со Стефаном Цвейгом, Лионом Фейхтвангером и обоими Маннами, Томасом и Генрихом. Она знала всех, и все знали ее: Брики (ее супруг Грановский, оказывается, успел побывать женихом юной Лили Юрьевны Каган, в замужестве Брик), Горький, Шагал, Эренбург, Михоэлс. Список можно продолжать до бесконечности. Неудивительно, что после потери ноги, когда ей стало трудно самостоятельно передвигаться, в квартире 36 образовалось нечто вроде салона. Лабас же с детства не выносил шумных компаний.

Глава четвертая
ЛЕОНИ. АНГЕЛ-ХРАНИТЕЛЬ

В квартире № 36 у Лабаса имелась огромная по тем временам, целых 40 метров, комната, она же мастерская. Пока он будет в эвакуации, в нее вселится чужая семья, часть картин погибнет, а он сам останется без крыши над головой. Документы все-таки великая вещь, и если знать секретный код, то простое заявление или справка с печатью читаются как роман: «Прошу включить в список мастерских, подлежащих возврату постановлением Мосгорисполкома, мою специально построенную мастерскую (бывшая мастерская Архипова), в которой я работал в течение 15 лет…» И все сразу становится ясно: жили в одной квартире, сошлись, родился ребенок. Вернувшийся из Парижа Фальк ни на жену, ни на прежнюю жилплощадь претендовать не стал: маленький Юлик помнил, что Роберт Рафаилович ночевал у них только однажды — в тот день ему были подарены замечательные французские оловянные солдатики. Вскоре Фальку дали мастерскую под крышей нарядного дома Перцова на берегу Москвы-реки, напротив снесенного храма Христа Спасителя. Вместе с ним там поселилась молодая жена, а Лабасу пришлось привести новую жену все в ту же квартиру номер 36.

Ей было тридцать три, и она практически не говорила по-русски. Он не разговаривал по-немецки с детства. Это был курортный роман: они познакомились в Крыму: Он получил командировку в Севастополь и по дороге в Ялту заехал в Алупку, где отдыхала Она. «Встретив Леони, я понял, что это не просто увлечение — казалось, что мы всегда были вместе. Это событие перевернуло всю мою жизнь».

Леони или Лони Коэн, как она позже себя называла, родилась в 1902 году в городке Бейтен[75] в Верхней Силезии, на самой границе Германии и Польши. Коэны были обеспеченной еврейской семьей. Леони окончила гимназию, а затем училище декоративно-прикладного искусства в Бреслау. В 1928 году имя Леони Нойман (к тому времени она уже вышла замуж) значится в списке студентов Баухауза (Высшая школа строительства и художественного конструирования, существовала в германском городе Дессау в 1919–1933 годах), записавшихся на зимний семестр. Она выбрала две мастерские — театрально-декорационную и полиграфического дизайна и рекламы, а весной 1929 года записалась в мастер-класс по фотографии. Фотографией, которая первое время будет кормить ее в СССР, она

занималась около двух лет. В 1931 году, не дожидаясь получения диплома об окончании Баухауза, Леони покинула Дессау и, оставив пятилетнего сына его отцу, уехала к архитектору Филиппу Тольцинеру[76], который уже несколько месяцев работал в Советском Союзе.

Леони Нойман была хрупкой, миниатюрной, но отважной женщиной. Чтобы уехать в СССР, она вступила в компартию Германии, добилась встречи с Вильгельмом Пиком и с отличной характеристикой прибыла в Москву. До этого она была активисткой сионистского движения и вместе с мужем, ветераном Первой мировой войны, занималась подготовкой переезда немецких евреев в Палестину. В 1932 году Теодор Нойман обрел новую родину на Земле обетованной. Их сына он увез с собой. Леони же пыталась строить новую жизнь в сталинской Москве с молодым мужем, не предполагая, что останется в Советском Союзе навсегда. Одержимым социалистическими идеями немецким антифашистам и в страшном сне не могло присниться, что «железный занавес» приподнимут только в конце 1960-х годов. Многие тогда начнут ездить к родным в Германию, но только не Леони. Ехать на юбилей Баухауса без Лабаса, которого отказывались выпускать, она не захотела. И уж тем более в Израиль, где жил ее взрослый сын. В последний раз она видела его в 1936 году в Одессе: Теодор Нойман приплыл с сыном на корабле как иностранный турист, в надежде, что материнские чувства победят. Но в случае с Леони это не сработало. Какой же надо было иметь сильный характер, чтобы отказаться от сына — сначала ради Тольцинера, а затем ради Лабаса. Дочь ближайшей подруги Леони, отдыхавшая тем летом в Одессе, запомнила красивого десятилетнего мальчика в нарядном матросском костюме, особенно потрясли Нину Ангарову его белоснежные гольфы. Своего единственного сына Леони Беновна больше никогда не видела и даже и не делала попыток узнать что-нибудь о его судьбе: ведь это «могло навредить искусству Шурочки», которому будет подчинена вся ее оставшаяся жизнь[77].

Благодаря Беле Уитцу, руководителю Международного бюро революционных художников, Леони Нойман начала сотрудничать с журналом «Творчество», ответственным редактором которого был борец с формализмом Осип Бескин. Леони Беновне очень нравилась история, которую любил рассказывать Александр Аркадьевич. Еще до знакомства с ней, в споре с Бескиным, Лабас запальчиво сказал: «Что же вы ругаете формалистов, когда у вас в журнале художник-оформитель (кажется, некто Нойман) — абсолютный формалист!» В «Творчестве» Леони действительно пробовала себя и как художник-оформитель, и как фотограф,

пытаясь снимать, как ее учили в Баухаузе, укрупняя планы и применяя неожиданные ракурсы. В разгар страшного голода ее послали в Поволжье, после чего ее всю жизнь потом преследовали мычащие дети со вздутыми животами. Снимать их ей, естественно, не разрешили — в редакцию она привезла радостные, ура-патриотические репортажи из Республики немцев Поволжья. Встреча с Лабасом летом 1935 года уберегла Леони от неминуемого ареста, хотя они и жили в гражданском браке, что было тогда в порядке вещей.

Филипп Тольциner работал в интернациональной бригаде «Рот Фронт» под началом швейцарского архитектора Ханнеса Мейера, бывшего директора Баухауза, уволенного за радикальные социалистические идеи[78]. Он принимал участие в знаменитых архитектурных конкурсах 1930-х годов — от проекта Дворца Советов до школы Коминтерна и «Колхозного жилища», а его проекты учебных комбинатов для завода «Красное Сормово» в Горьком и домов для соцгорода в Орске на Южном Урале были даже осуществлены. Когда в 1937 году большинству баухаузцев отказали в продлении «вида на жительство», далеко не все осознали, к чему идет дело. Ровно через год всех оставшихся в СССР членов объединения «Рот Фронт» арестовали. Филиппа Максимовича Тольцинера, как он будет потом именоваться в советском паспорте, отправили в Усольлаг Пермской области, на лесоповал. «Теплой одежды и соответствующей обуви не хватало для всех вальщиков. Лично я ходил на работу в ватных чулках и галошах и в результате обморозил пальцы на ногах. Поэтому остался в бараке. Я лежал на нарах и получал кроме обычного питания 400 г. хлеба. Возможно, поэтому я и остался жив», — вспоминал он.

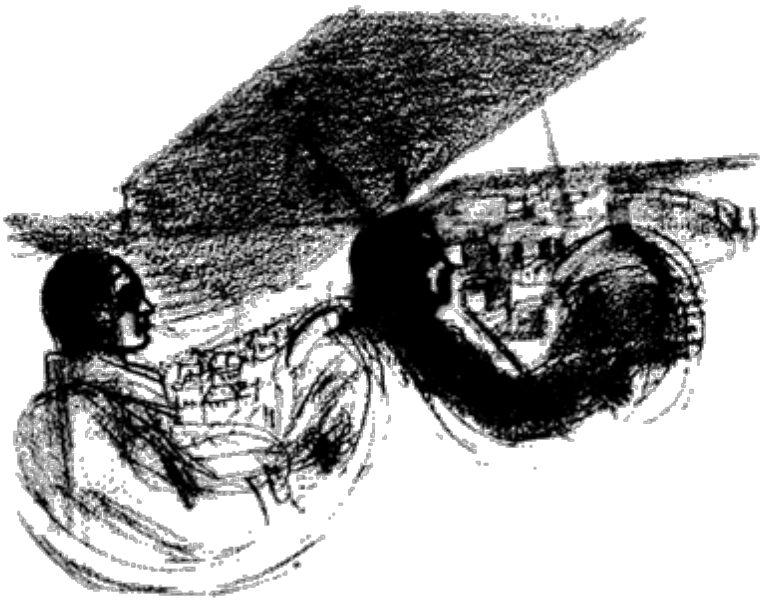
На самом же деле Тольциner выжил благодаря зубоврачебному креслу, сконструированному из подручных материалов, — к заключенным в лагерь, оказывается, привозили дантиста! (Баухауз-музей в Берлине, куда поступит его уникальный «северный архив», мог бы гордиться подобным образцом дизайнерской мысли.) Тольциner был мгновенно переведен в Соликамское управление лагерей, где стал проектировать бараки и бани. Его соседом по бараку оказался известный карикатурист, друг Кукрыниксов, Константин Ротов. Еще недавно тот занимался оформлением нью-йоркской выставки вместе с Лабасом, а теперь исполнял копии со знаменитых картин, которыми руководство украшало свой и лагерный быт. 2 декабря 1947 года Филиппа Максимовича освободили, но он остался в Соликамске — главный архитектор пригласил его в свое бюро главным проектировщиком; у него появилась новая

семья — русская жена и сын. По иронии судьбы, благодаря бывшему зэку, немецкому еврею Тольцинеру[79] на Урале была создана собственная реставрационная школа, а старинный Соликамск в 1970 году получил звание «исторического города».

В Москву Филипп Максимович вернулся только в 1961 году. С Леони они встретились совершенно случайно, в трамвае, после чего стали дружить семьями. Пин, как звали его близкие, продолжал защищать старый Соликамск, вместе с немецкими архитекторами разрабатывал новые жилые районы на родине (в отличие от Леони он часто ездил в ГДР). Ольга Бескина-Лабас вспоминает, как Пин приходил с чертежами двухэтажных домов-таунхаусов, которые в огромном количестве теперь строятся у нас, — вид домиков с отдельными входами, «склеенными» в большой жилой массив, потряс ее воображение. «Последний раз он был у нас примерно года за два до смерти, ослепший, но сохранивший свое обаяние. Они ушли к Лонечке в комнату и плотно закрыли дверь, что у нас принято не было. Говорили, естественно, по-немецки. Пин вышел примерно через полчаса, вытирая слезы из-под темных очков. Я подумала, вдруг и она плачет, но побоялась войти сразу. А когда открыла дверь, увидела ее сидящей в кресле, спокойной, как всегда, только пальцы нервно барабанили по подлокотнику. Мне показалось, что это было их прощание».

Филипп был младше Леони на четыре года. Оба умерли в 1996 году в Москве.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ



Глава первая
АКУЛА ФОРМАЛИЗМА

Начиная с 1929 года фамилия *Labas* постоянно встречается в каталогах выставок советского искусства за рубежом. Его «авиажанры» не стыдно показать и, если получится, удачно продать: на какие иначе средства прикажете покупать революционное искусство Запада для Музея нового западного искусства? «Мертвая петля», «Качка на аэроплане», «Пассажир» и «Над Кавказом» не вернутся из-за океана[80]. Работы Лабаса будут отправлять в Европу и Америку вплоть до самого начала Второй мировой войны (география выставок, к слову сказать, выглядит довольно впечатляюще) и, невзирая на обвинения в формализме, мистике и прочих смертных грехах, ему доверят писать панно и делать диорамы для всемирных выставок в Париже и Нью-Йорке.

До 1933 года, а возможно, и чуть дольше Лабас вполне мог считать себя успешным художником. Уйдя из ВХУТЕМАСа, стал больше заниматься живописью. За участие в выставке к десятилетию Октября получил премию. Оформлял, правда, как утверждает, без особого удовольствия, театральные постановки. Не отказывался от заказных работ — брался за роспись трамваев, настенные панно и диорамы. В творческие командировки его посылали регулярно — и в бытность в ОСТе, и после создания единого Союза художников[81]. В 1929 году — на Северный Кавказ, в 1931-м — на Украину, в 1935-м — на Черное море, в 1937-м — на Байкал.

Писал он исключительно на актуальные темы, подтверждение чему — названия главных серий 1930-х годов: «На маневрах», «Авиация», «Метрострой». По зову сердца, а вовсе не по принуждению, постоянно возвращался к временам революции и Гражданской войны, ассоциировавшимся у него с «тревожной молодостью». При внешней субтильности и кажущейся мягкости Александр Аркадьевич Лабас был человеком жестких принципов и от коллег по цеху требовал того же. Вступление Машкова, Лентулова и Фалька в 1926 году в АХРР считал предательством. В его записях сохранился пересказ разговора с Фальком в пору недолгого романа последнего с ненавистным Лабасу объединением. «„АХРР действительно принесла много вреда искусству, в особенности живописи, — соглашался Фальк. — Однако эта организация ничуть не хуже ОСТа. Скажу больше — если вас, настоящих живописцев, вытащить из ОСТа, то тогда там о живописи нечего говорить. Так что ОСТ на самом деле даже

хуже, чем АХРР. Ничего, ничего, мы АХРР изнутри переделаем“…» Никакой переделки «изнутри» не получилось. Лентулов с Фальком очень быстро покинули АХРР[82], который, нисколько не изменив генеральной линии, преобразовался в АХР — Ассоциацию художников революции, а затем в РАПХ — Российскую ассоциацию пролетарских художников, с еще большей яростью продолжив борьбу за «классовое искусство и диалектико-материалистический творческий метод».

ОСТ же, наоборот, раскололся, подтвердив правоту Фалька: графическая, жестко конструктивная линия победила живописную, которую всю жизнь «гнул» Лабас. Конечно же, Александр Аркадьевич был самым натуральным формалистом, влюбленным в цвет, свет, фактуру и пр., да и с реальностью обращался, прямо скажем, вольно. В его картинах не найдешь репортажной точности, зато новых ритмов и новых скоростей, которые ему удавалось изображать одним только цветом, — в избытке. Основой в живописи должен быть цвет — как в музыке звук, и все без исключения графические элементы должны быть цветовыми, говорил он. Татьяна Маврина, посетив в 1974 году выставку Александра Тышлера, записала в дневнике: «Когда пишут, что он из ОСТа и его друзья — Пименов и А. Гончаров да Дейнека, то этому верить не хочется. Какое-то недоразумение. Что общего у стихов и тракторов?» «Что общего у музыки и тракторов?» — можно было бы сказать о Лабасе, чью живопись иногда сравнивают с прозой Андрея Платонова. Таким же причудливым образом в ней переплетаются реальность и вымысел (естественно-научный и художественный типы сознания, выражаясь научным языком).

Всю жизнь Лабас старался заглянуть в будущее. Не только передвижников, но и бубновалетовцев считал вчерашним днем: новой эпохе — новая пластика художественного языка, отсюда — необычные ракурсы и приемы монтажа. Девиз «Время, вперед!»[83] очень бы подошел Лабасу-художнику. Не случайно ведь Георг Гросс[84] еще в начале 1920-х годов сказал ему: «Вы чувствуете свое время и современную технику лучше любого американца». Однако для пролетарских масс лабасовский язык был чужим и непонятным «языком оторванного советского интеллигента». В каком таком соку варятся «эти художники» и «из каких источников они питают свою фантазию, свои ассоциации», вопрошал критик Альфред Курелла. Ответ был очевиден: в современной французской живописи и немецком экспрессионизме. Музей живописной культуры, во главе которого сначала стояли Кандинский и Родченко, потом Лев Вайнер (тот самый, отправивший в 1920 году молодого Шуру Лабаса

профессорствовать в Екатеринбург), а затем вхутемасовцы Вильямс, Тышлер, Никритин и сам Лабас, получал последние номера французских и немецких журналов *(Caheiers d'Art, Art decorative, Kunst),* так что в курсе происходящего молодежь была[85]. Ну и, само собой, регулярные походы в Музей новой западной живописи, в щукинскую и морозовскую галереи.

В годы, когда документ стал заменять литературу, а фотография — живопись, когда к тематической цензуре добавилась эстетическая, следовало бы писать проще. Однако Лабас продолжал размышлять о «внутреннем ритме» и о том, что цвет и линия могут быть в гармонии, а могут — в противоречии; что даже в столкновении друг с другом рисунок может быть мягче, мелодичнее, а цвет — динамичнее, решительнее и т. д. При этом тематика картин оставалась самой что ни на есть современной. В 1931 году, отчитавшись за командировку в «районы индустриального и колхозного строительства» картинами «Дирижабль и детдом», «Электрификация в Белоруссии» и «Первый паровоз на Турксибе», Лабас отправляется за материалом на западную границу, где в то время проходят военные маневры. Он рисует повсюду: в танковом подразделении (начальником штаба 45-го механизированного корпуса был Абрам Лабас, его старший брат), в авиационных частях, во время воздушной тревоги и переправы через Буг. Другой бы сосредоточился на военно-патриотической теме, а Лабаса занимают исключительно «цветовой строй» и «симфония красок». Цикл «На маневрах», исполненный в момент утверждения принципов «социалистического реализма», никак не вяжется с его постулатами. Солдаты в противогазах напоминают инопланетян, а огромное многофигурное полотно «Противовоздушная оборона» (погибшее во время войны) получилось настолько трагичным, что художника обвинили в нагнетании военной истерии. «Я реально представил, как это могло быть действительно, и картина получилась страшная, однако никакой паники в ней не чувствовалось. Лентулов, Кончаловский, Вильямс, Фаворский, Павел Кузнецов и Эфрос ее горячо приняли. Ахровцы же, у которых было большинство голосов, придумывали разные поводы, чтобы только не показывать картину на выставке. Не надо пугать публику, говорили они, войны нет и не предвидится, а тут такие страсти. А всего спустя десять лет страсти были посерьезней, чем на моей „Противовоздушной обороне“».

Тем временем ОСТ, как и все художественные и архитектурные объединения, самораспустился, и уже в июне 1932 года был создан Московский союз советских художников (практически все, кто считал себя художником — около 600

человек, — были приняты в МОССХ). Лабаса включили в состав экспозиционно-оформительской комиссии выставки «Художники РСФСР за 15 лет»[86], вместе с которой он осенью уехал в Ленинград[87]. Председателем комиссии был И. Э. Грабарь, а Сергей Герасимов, Истомин, Павел Кузнецов, Лабас, молодой московский критик Андрей Чегодаев и несколько ленинградцев назначены «бригадирами». Впервые за 15 послереволюционных лет художники всех течений и направлений выставлялись вместе. С большим трудом, но жюри сумело соблюсти баланс сил при явном перевесе тех, кого Лабас причислял к «противоборствующей партии». «Во время развески в Русском музее всем бросилось в глаза, что картины Лентулова, Кончаловского, Шевченко, Кузнецова, Петрова-Водкина и наши, бывших ОСТовцев, выглядят светлее и праздничнее, а работы бывшего АХРР — более темными, даже мрачными. Федя Богородский[88] захотел полностью изменить экспозицию. Но Грабарь категорически отказался, сказав, что дело не в развеске, а в живописи, которую АХРРовцы строят только на светотени». Зато полгода спустя, когда выставка переехала в Москву, Богородский сотоварищи взяли реванш: многие работы в экспозицию не включили вообще, а некоторых формалистов нарочно выставили в отдельных залах — «в назидание» молодым. Из двадцати работ Лабасу оставили десять: ни «Первый паровоз на Турксибе», ни «Утро на аэродроме», ни «Переправа через Буг» на выставку не попали.

Московская версия выставки «Художники РСФСР за 15 лет» открылась в Историческом музее в июне 1933 года, а кампанию против художников-формалистов запустили еще весной. Возглавить «движение» было поздно, но присоединиться, заработав неплохой капитал, — самое время. Лабас сам был свидетелем тому, как Богородский провоцировал пришедшего на выставку Горького на разговор о формализме. «„Как вы думаете, Алексей Максимович, эти работы формалистические? Вот видите, как это написано“, — спрашивал Богородский, останавливаясь то у одной, то у другой картины. — „Я вам не репортер и не могу вот так на бегу посмотреть и высказать свое мнение, — отвечал пролетарский писатель. — Знаю, что вам от меня нужно. А потом будете говорить: „Горький так сказал!““».

Акула империализма. Эскиз панно (фрагмент). 1932. Ивановский художественный музей

В изобразительное искусство Горький особо не вмешивался — на это были брошены главный редактор журналов «Искусство» и «Творчество» Осип Бескин и другие партийные критики. Программный текст «О формализме в живописи» оказался настолько востребован моментом, что в конце года вышел

отдельной брошюрой тиражом пять тысяч экземпляров. Главный удар пришелся по Древину, Штеренбергу и Тышлеру, рикошетом задев и Лабаса, чья картина «Акула империализма» (вариация 1932 года на любимую еще со времен Гражданской войны тему) почему-то была помещена на первой странице. И это притом что Бескин не считал Лабаса безнадежным «с точки зрения возможности перестройки». За таких художников-формалистов, как Лабас, писал критик, следует бороться, «бороться за направление творческих элементов их мастерства (иногда подлинных, а зачастую очень раздутых) в русло социалистического строительства». Ведь, как написал Бескин, реалистические элементы явно начинали проникать в его пока еще формалистическое творчество.

Художника попытались наставить на правильный путь и пригласили «поговорить». Беседу вел некий Д., «весьма в то время ответственное лицо в изобразительном искусстве», чей инициал Александр Аркадьевич так и не решился раскрыть. Д. предложил признаться в ошибках и пообещал опубликовать «покаянное письмо», после чего перечислил названия картин, от которых автору следовало отречься. Затем состоялся следующий диалог:

Лабас. Вы мне предлагаете признать свои ошибки и отказаться от своих работ, но работы, которые вы назвали, вовсе не мои. Я их не писал.

Д. Как это не ваши?

Лабас. Я лучше знаю, мои или не мои. А вот вы, руководитель, занимаете высокое положение и так несерьезно относитесь к своим обязанностям. Я честно отношусь к своей работе: то, что я делаю, соответствует моему пониманию, но все могут ошибаться. Укажите мне на мои ошибки. Если вы докажете, что они есть, и я сам это увижу, то соглашусь.

Покаянных писем Лабас писать не стал, манеры не изменил и так и остался «романтиком-интуитивистом», уходящим, согласно Бескину, «в некую отвлеченную лирику, претворенную в глубоко-субъективных образах-символах». За него попытался заступиться Илья Эренбург (Лабас нравился ему как художник, да и с сестрами Идельсон Илья Григорьевич был дружен). В изобразительном искусстве Эренбург разбирался получше Горького: как-никак провел многие годы среди богемы Монпарнаса, приятельствовал с Пикассо и все такое.

> «Кличкой „формалист“ у нас иногда награждают тех художников, которые хотят в живописи быть живописцами. Мне не раз говорили, что Штеренберг, Тышлер и Лабас формалисты.

Штеренберг художник натюрморта. Я никак не могу понять, почему натюрморт должен быть изъят из искусства пролетариата. Если выставить натюрморты Штеренберга, сделанные им за пятнадцать лет, то получится история нашего Союза — ведь вещи говорят об эпохе, как люди. Мы увидим натюрморты эпохи военного коммунизма, натюрморты нэпа, натюрморты пятилетки.

Тышлер — художник, органически связанный со стихией театра. Его картины поймут и полюбят те колхозники, которые устраивают самодеятельный театр, трактористы, изображающие Гамлета, и доярки, репетирующие роль Офелии. Тышлер показывает ту любовь нашей молодежи, о которой так хорошо сказал т. Косарев, — это „Парк культуры“, это лодка, это качели, это наши люди и наш мир. Что касается Лабаса, то его „Красные партизаны“ или „Рабочие в дни Октября“ — быть может, наиболее яркое пластическое выражение первой эпохи революции… Эти художники не довольствуются ветхими формами передвижников, они знают, что палитра — не объектив фотоаппарата, они ищут, и они изобретают, — они нашли органический синтез формы и содержания»[89].

Возможно, пафосное заступничество Эренбурга сыграло свою роль. Лабаса на время оставили в покое. Он получил командировку от выставки «Индустрия социализма» и уехал в Крым, где были море и встреча с Леони.

Глава вторая 1935 ГОД

Лабас был атеистом, в ангела-хранителя не верил, хотя тот у него определенно имелся. В приметы он тоже не верил, притом что с морем у него явно была особая, кармическая связь. Вспомним, как все замечательно сложилось после поездки к Черному морю в начале 1920-х годов. В 1935 году, напротив, он был вполне здоров физически, но вот состояние тоски и какой-то безысходности его не покидало. «Живопись, та область искусства, к которой у меня была всегда страстная и беспредельная любовь, оказалась в руках людей темных, порочных, с низменной психологией, неталантливых дельцов, спекулянтов от искусства, крепко держащихся вместе. Я тогда уже почувствовал, что это может длиться долго и нанесет нашему искусству и наиболее даровитым творческим людям непоправимый урон, а в некоторых случаях даже приведет к гибели. Больше всего я переживал, что даже талантливые художники не выдерживали этого натиска и шли на компромисс, а иногда и на предательство. Зная свою неуступчивость и откровенность, я не мог строить никаких иллюзий: было понятно, что под видом высоких идеалов наступает реакция на долгие годы». Так и случится. Выставить свои работы Лабас сумеет только спустя 30 лет — в 1966 году.

> «Художник Лабас в одной из своих картин стремится дать живописное изображение быстрого движения поезда. Для этого художником на сером туманном фоне даны намеки на очертания идущего навстречу зрителю паровоза, о чем можно догадаться после долгого и утомительного рассмотрения. От этого паровоза к зрителю художник провел неровные линии, изображающие рельсы. Кроме досады, картина ничего не вызывает. Движение, которое хотел выразить художник, так и не получило выражения в картине. Невольно вспоминаются слова из манифеста Дада: „…ничего, ничего…“»[90]

П. Лебедев, автор статьи «Против формализма в сталинском искусстве», назвавший формализм «пережитком капитализма, сугубо враждебным делу социализма», был неплохо подкован. Два года, с 1939-го по 1941-й, а потом еще четверть века, с 1954 по 1979 год, Поликарп Иванович будет директором Государственной Третьяковской галереи, но в начале 1970-х вдруг сделается страстным поборником авангарда. «П. И. Лебедев уходит на

пенсию и перед финишем яростно защищал на закупочной Лабаса и Фалька», — запишет в дневнике художница Татьяна Маврина[91]. Время примирило Лабаса и с Лебедевым, и с Бескиным тоже. В 1960-х годах они преспокойно общались, забыв о старых распрях. Поликарп Иванович Лебедев в 1948 году возглавит Комитет по делам искусств при Совете министров СССР, а Осип Мартынович Бескин в годы борьбы с космополитами окажется в Комбинате графических работ, где будет руководить выпуском эстампов и писать статейки в многотиражку «Московский художник». Да и племянница Оля преподнесет дяде сюрприз, решив выйти замуж за молодого человека по фамилии Бескин (при тщательном исследовании оказавшегося-таки дальним родственником борца с формализмом). Так что у хорошо знающих историю русского искусства XX века фамилия Бескина-Лабас до сих пор вызывает некоторое изумление.

В силу счастливого стечения обстоятельств Александр Лабас относительно «легко» пережил страшные 1930-е годы. Ему, Истомину, Тышлеру, Удальцовой, Древину, Штеренбергу, Барто, да и еще многим книжечка Бескина о формализме принесла, как деликатно выразился Александр Аркадьевич, «много вреда». Да что там говорить, большинству просто «перекрыли кислород», а Александра Древина в начале 1938 года расстреляли, обвинив в принадлежности к фашистской националистической организации латышей. «Работы нет, и вообще кому нужна живопись — разве только нам, художникам…» — напишет жене Штеренберг, с которым к концу 1930-х перестанут заключать договоры. А Лабас удержался, притом что был не только формалистом, но и братом врага народа, и, в довершение, еще и женатым на немке — с таким анамнезом ему не то что ответственные заказы выполнять, а лес валить в Сибири. Тем не менее в 1936 году, когда будут громить формализм в живописи, он получит заказ исполнить панно для Всемирной выставки в Париже, а в 1937-м, когда будет расстрелян командарм Абрам Лабас, — очередной ответственный заказ. В то время атака будет идти уже по всем фронтам: «Сумбур вместо музыки» — залп в «Правде» по Дмитрию Шостаковичу, «Грубая схема вместо исторической правды» — по Александру Довженко, «Внешний блеск и фальшивое содержание» — это по пьесе «Мольер» («Кабала святош») Михаила Булгакова, которую готовил к постановке МХТ. «О художниках-пачкунах» — удар по художникам детской книги, ленинградским графикам Владимиру Лебедеву и Василию Конашевичу. Ну и заключительный залп направили по советским зодчим — «Какофония в архитектуре».

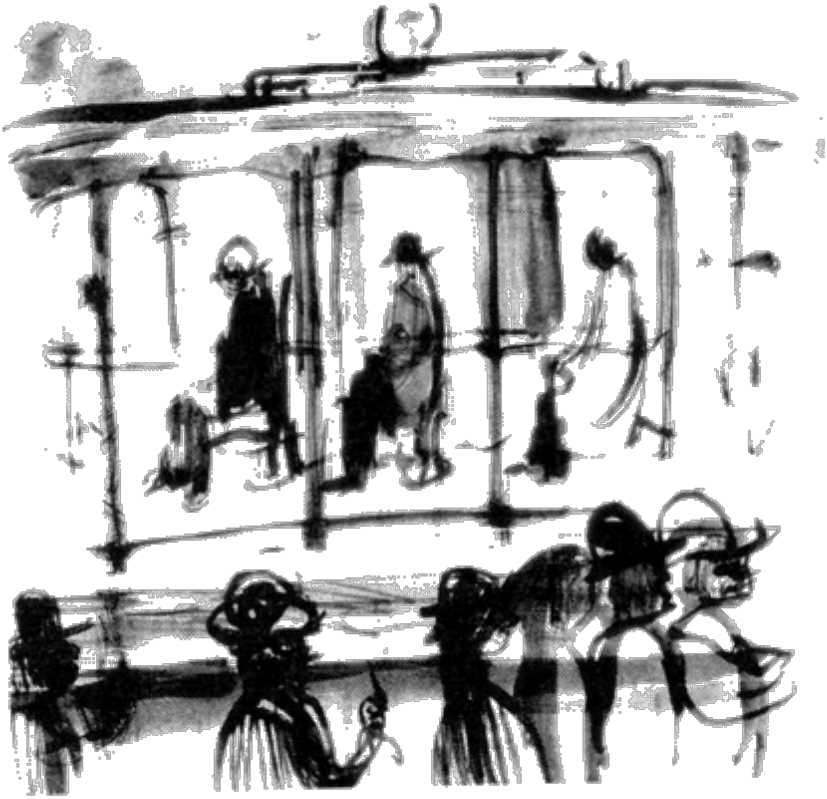
«У меня нет других писателей!» — ответил Сталину Александр Фадеев на замечание, что тот плохо руководит своим

союзом. Других художников тоже не было, поэтому некоторые раскаявшиеся формалисты (и нераскаявшиеся тоже) по-прежнему получали государственные заказы. Иначе как бы справились с самой большой довоенной художественной выставкой «Индустрия социализма», приуроченной к двадцатилетию советской власти и окончанию второй пятилетки. Выставку собирались открыть в 1937 году, но не сумели[92]. Попасть в заветный список было очень непросто: самые выгодные заказы распределяли среди самих себя лидеры бывшей АХРР, в недрах которой когда-то и родилась идея выставок на социально-политические темы. Платили хорошо, а главное, если одобряли эскиз, то выдавали аванс. Остаток гонорара выписывали, когда после просмотра жюри художник вносил в готовую работу необходимые поправки.

Выставку курировал нарком тяжелой промышленности Серго Орджоникидзе, поэтому бюджет был выделен огромный, в том числе на командировки, оплачивавшиеся по высшему разряду. Работа с натуры и «погружение в ситуацию» считались необходимой частью художественного процесса. «Каждая картина должна строиться на натурах, на выезде на места. Костюмы шить… приходится. Мне нужны бутафорские пулеметы…» — говорил Федор Богородский (личность «безусловно яркая, но с большими недостатками», по словам Лабаса). Живописцы, скульпторы, графики, как следовало из каталога выставки, «работали на заводах и шахтах, в клубах и дворцах культуры, на стадионах и в лабораториях ВТУЗов. Они объехали все уголки Советского Союза — от полярных зимовок и до южных границ, от белорусских колхозов и до восточных пограничных отрядов. Они поднимались на самолетах над городами и колхозами, чтобы увидеть, как изменился пейзаж страны».

Будущий экспонент выставки «Индустрия социализма» художник А. А. Лабас, 1900 года рождения, беспартийный, получил сразу три командировки: в Одессу, Севастополь, на Дальний Восток. По дороге в Севастополь он заехал в Ялту, точнее — в Дом творчества в Алупку. «Я еду на машине по извилистой крымской дороге. Утро. Какое это чудо — море. Я вдыхаю чистый морской воздух, у меня кружится голова. Я вновь хочу жить. Последнее время я чувствовал себя маленькой лодочкой во время урагана. Состояние безысходности и тоски. И вот я увидел море, и как будто вновь блеснула надежда и захотелось жить и творить, и я понял, что никогда и ни за что не пойду в искусстве ни по какому пути, кроме того, в котором я уверен, и только своей дорогой».

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ



Глава первая
ПОЕДЕШЬ НА СЕВЕР, ПОЕДЕШЬ НА ЮГ…

«Море мне всегда напоминало счастливые полосы жизни… Каким ярким мне показалось Черное море, когда я вылетел на самолете из Москвы в темное осеннее дождливое утро, а через несколько часов уже писал пейзаж в Одесском порту. Цветовой контраст был ошеломляющим: было такое впечатление, что я долго носил черные очки и вдруг их снял. В связи с юбилейным изданием большой книги „Великие моря и океаны Советского Союза“ Наркомат Гражданского флота предложил группе художников поехать за материалом в разные точки страны. Я выбрал Черное и Азовское море».

Лабас, в отличие от своего товарища по ОСТу Кости Вялова, не считал себя маринистом, но море писал постоянно. Особенно — последние 20 лет жизни. «Я пишу пейзаж на песчаном берегу Финского залива. Вот, кажется, мне удается его взять неаполитанской желтой. Эта краска долго пролежала нетронутой у меня в этюднике, а теперь она заговорила. Но как написать этот неуловимый, голубоватый оттенок? Как он скользит и переливается, отражая то небо, то зелень высоких сосен, так быстро убегающих вдоль берега в тающую синеву. Сегодня солнечный день, но сильный ветер с моря гонит шумящие волны и они, весело подпрыгивая, бегут мне навстречу. Вот они уже у берега широкими плоскими языками облизывают блестящую мозаику из разноцветных ракушек.

Волны шумят. Такой приятный этот шум. То он вдруг усиливается, то кажется приглушенным. Какой контраст тихому, неподвижному, задумчивому, как незабудки, небу. Оно сегодня поразительно чисто, лишь одно забытое облачко висит сбоку у горизонта. Правда, почему-то слева видна луна, но ее сразу не заметишь. Она тонет в голубизне. Плавно пролетела низко над головой чайка. Мне показалось, что она смотрела на меня, тем более что освещенный солнцем, еще не записанный белый холст ослепителен».

В том возрасте, который принято называть пенсионным, Александр Аркадьевич будет писать пейзажи и портреты исключительно «для души». С заказными работами, которые кормили прежде, в начале 1960-х годов будет покончено. Такого понятия, как коллекционеры, не существовало, даже портреты писались без задней мысли продать их своей модели. «Куда девать картины? Музеи полны… Новых нет… Рабочий не может

заказать свой портрет или купить пейзаж… Художники-живописцы состоят фактически на пенсии государственных заказов. Молодежь работает по журналам и театрам. Не талмудьте, товарищи-критики, голову новому поколению, не делайте вида нужности и расцвета живописи… Во Вхутемасе на живописном, благодаря неясности, учится триста юношей. Куда они выходят?.. Необходимо для доживающих живописцев открыть Страстной монастырь и честно сказать: „Это пережиток буржуазного строя“. Новые же силы посылать работать на полиграфическом производстве, текстильном, одежды, вещей мелкой индустрии, архитектурном, кинематографическом и др.»[93]. Вот так, без обиняков, еще в 1928 году формулировал Александр Родченко. Сам он с головой ушел в производственничество, в фотографию, рекламу и дизайн, однако в середине 1930-х вернулся к живописи, с которой некогда начинал. Его, как ни странно, обвинили в формализме в фотографии, причем еще в 1931 году, чуть ли не одним из первых, вменив в вину ракурс, наклон линии горизонта и сопоставление крупного переднего и мелкого заднего планов. Кому-то приходилось уходить из живописи в театр и диорамы, а Родченко, наоборот, — из фотографии в живопись. После фотоколлажей к поэмам Маяковского и рекламы Моссельпрома «пионер советского дизайна» вдруг стал писать сцены из цирковой жизни — просто так, для себя («…разве нужны стране социализма чревовещатели, фокусники? Жонглеры? Ковры, фейерверки, планетарии, цветы, калейдоскопы?» — задавался вопросом вчерашний авангардист-радикал). Пастернак как-то заметил: «Мы все живем на два профиля — общественный, радостный, восторженный, и внутренний — трагический». Многие так и жили, хотя до конца не отдавали себе в этом отчета.

Но вернемся к морю, в лето 1936 года, в Одессу, где Александр Лабас писал порт, пассажирские корабли и большие нефтевозы (ему даже предложили присоединиться к команде и отправиться в далекое заграничное плавание), потемкинскую лестницу и моряков в бескозырках. У него имелся специальный пропуск на работу в международном порту, где как раз пришвартовался белоснежный лайнер с иностранными туристами, среди которых был и Теодор Нойман с сыном. Факт этот супругами Лабас держался в строжайшем секрете. Только после смерти Леони Беновны цепочка стала постепенно раскручиваться: оставленный в Германии сын, переезд в Палестину вместе с отцом, ее первым мужем, и, наконец, блицвизит в СССР. Все подробности всплыли совсем недавно, когда внучка Леони начала искать следы бабушки, потерявшейся

перед войной где-то в России. Сложно объяснить никогда не жившей в России внучке, почему ее бабушка добровольно отказалась от общения с единственным сыном. Для этого надо хотя бы немного представлять себе реалии сталинской эпохи и знать, что такое был 1937 год. Тот страшный год вряд ли казался Леони Нойман трагичным: она была без памяти влюблена в своего обожаемого Шурочку, который с 1936 года называл ее не иначе как «моя жена». Связать свою жизнь с Лабасом она окончательно решила именно летом 1936 года. В августе Леони Нойман берет отпуск в издательстве, а Теодор Нойман, купив через Интурист тур в СССР, приезжает в Одессу вместе с сыном, которого в письмах она ласково называет «бубеле» («мой мальчик» на идиш и по-немецки тоже). К свиданию Леони тщательно готовится: Тео поручено заранее заказать путевки в один из черноморских домов отдыха, куда они отправятся вместе. Она расписывает ему все мелочи, даже дает точные указания насчет одежды, которую следует взять с собой («Ту же самую, как в Тель-Авиве»). У Леони был выбор: либо уехать с сыном, либо попытаться оставить его с собой, либо отправить обратно в Палестину с отцом. Она выбрала последнее, чем невольно спасла своему мальчику жизнь.

Командировку в Одессу Лабасу продлили: в конце августа из Москвы пришла телеграмма с новым заданием — срочно запечатлеть крейсер «Червона Украина», увозящий в воюющую Испанию подарки от советских трудящихся. Под подарками имелась в виду гуманитарная помощь республиканцам — с конца сентября в Испанию пойдут корабли уже не с сахаром и мукой, а с оружием. Тогда же Лабасу удалось зарисовать пароход, на котором в Советский Союз прибыла первая партия испанских детей. Маленьких испанцев развезли по пионерским лагерям и детским домам, а Лабас погрузился на пароход «Крым», шедший из Одессы в Батуми с остановками во всех портах. «Навстречу нам попадались наши и иностранные пароходы, большой, гигантский пароход с туристами. Мы заходили в порты — в Ялту и другие. Я выходил и писал. Это меня увлекало — все время менялась обстановка… В Батуми я пробыл несколько недель. Мне повезло: беспрерывно шли тропические дожди, и я, не отрываясь, прорабатывал огромный материал, который собрал в этой поездке. Но вот, наконец, установилась чудесная погода: высокие пальмы, банановые деревья, море незнакомого цвета, набережная с ее типичными южными закусочными, черным кофе по-турецки, пароходами, темпераментными южными людьми на улицах, грузинскими домами, старой архитектурой, вечерами с теплым и горячим воздухом, огнями на пароходах и в порту. Все это я

старался написать, работая маслом, а то акварелью и даже пастелью — мне иногда казалось, что только пастелью и можно уловить эти нюансы совсем незнакомой мне жизни и природы. В обратный путь я плыл на маленьком пароходе „Чайка“, шедшем через Черное море, Керченский пролив и Азовское море».

С морской темы Лабаса перебросили на авиационную. За многометровое панно «Авиация СССР» для Парижской выставки ему полагался гигантский по тем временам гонорар — 17 тысяч рублей (за 10 тысяч в Москве можно было купить приличную комнату). «Безусловно, признавая за некоторыми формалистами мастерство, мы должны отдавать себе отчет в том, что это буржуазное, а в лучшем случае мелкобуржуазное мастерство, — чуждое мастерство, подлежащее критическому разоблачению…» Как бы ни изворачивался Бескин, мастерство оно и есть мастерство, будь ты трижды формалист. Помните, как Сталин пытал Пастернака о Мандельштаме: «Но ведь он же мастер, мастер?» А еще Осип Бескин призывал лучших из формалистов протереть глаза и прочистить уши, чтобы «услышать зов нашей изумительной жизни». Здорово сказано, почти как в «Песне о встречном»: «Не спи, вставай… / Страна встает со славою… / И радость поет, не скончая…» Кто-кто, а Александр Лабас с его абсолютным слухом умел так улавливать тончайшие оттенки «зова нашей изумительной жизни», как другим и не снилось. Дирижабли, аэросани, гидросамолеты, метрополитен — да он трижды советский художник! Будь его картины чуть реалистичнее, он с полным правом мог бы претендовать на звание главного летописца первых пятилеток — только такие события, как освоение Северного полюса и спасение челюскинцев, им почему-то проигнорированы, зато остальной героико-романтический набор в его полотнах наличествует.

Его сверстники — Дейнека, Пахомов, Самохвалов — создавали героические образы современников легко, без всякой натуги; старшее поколение, напротив, старалось подстраиваться под новую действительность: Машков — реалистичными портретами героев-стахановцев, Куприн — «Ленинским натюрмортом». Лабасу же каким-то невероятным образом удавалось «откликаться на зов», не изменяя при этом себе. Быть может, это потому, что героями его полотен оказывались не столько сами люди (которые в его картинах, конечно же, присутствовали), сколько *техника* и *движение* сами по себе. Самолеты и дирижабли писал теперь каждый, начиная с Александра Дейнеки, по эскизам которого мастера выкладывали изумительные мозаичные плафоны для потолка вестибюля станции метро «Маяковская». Лабас же с неменьшим

вдохновением и изобретательностью «воспевал» в середине 1930-х годов метрополитен, как авиацию — в 1920-х. Пришедший к нему в мастерскую Илья Эренбург наполовину в шутку, наполовину всерьез произнес: «Вам следовало бы выдать постоянный билет на все виды транспорта, ведь вы занимаетесь самыми новейшими проблемами — движением, скоростями, новыми ритмами».

В монографии о художнике, которую Буториной приходилось с таким трудом «пробивать» в середине 1970-х годов, о многом не полагалось говорить вслух. Поэтому за словами о том, что в работах 1930-х художнику удается передать «ощущение неустойчивости и зыбкости человеческого существования», что «на смену острому ощущению событий, свойственному прежде каждой картине художника, приходит некоторая успокоенность», что колорит стал менее интенсивным и оригинальное «„лабасовское“ пространство» постепенно исчезло, читатель искал и находил скрывавшийся за общими искусствоведческими характеристиками смысл. Не мог же автор открытым текстом написать, что Александр Лабас был братом врага народа, жил в гражданском браке с немкой и регулярно встречался с иностранцами. Что у него в мастерской бывал соратник генерала де Голля, отвечавший в его партии за идеологию и пропаганду, Андре Мальро, пытавшийся устроить ему выставку в Париже, и Жан Ришар Блок приходил, и с Леоном Муссинаком он ставил спектакль. И с Альбером Марке встречался, когда тот приезжал, и с Рабиндранатом Тагором (правда, не дома, а в ВОКСе — Всесоюзном обществе культурной связи с заграницей — и в Государственном музее нового западного искусства). И Анри Барбюс писал ему письма, предлагая напечатать работы в «Le Mond», где был редактором (встретиться они не успели: Барбюс приехал писать биографию Сталина, но заболел и в августе 1935 года скончался от пневмонии — Лабас рисовал его уже лежащим в гробу). А еще к нему приходили Диего Ривера и архитектор Андре Люрса, брат знаменитого французского художника, в 1930-х годах работавший в Москве. Все вышеперечисленные деятели искусств либо сочувствовали коммунистам, либо вступили в компартию, как Генрих Фогелер. Немецкий художник, друг Рильке и один из основоположников югендстиля, в момент духовного кризиса уверовал в идеи социализма и после нескольких поездок в Советскую Россию переселился туда окончательно. Оставив в Германии жену и дочерей, Фогелер женился на дочери Юлиана Мархлевского[94], с семьей которого еще со вхутемасовских времен был дружен Лабас («Вернувшись с Восточного фронта, я познакомился с семьей Юлиана

Мархлевского, его женой Брониславой Генриховной и их дочерью Зосей. Они сначала жили в Кремле, там у них была квартира, и я часто бывал у них. Зося, совсем еще молодая девушка, время от времени уезжала в Германию. Она очень интересовалась искусством и часто бывала у нас в мастерских и была в курсе моей работы. Когда Зося Мархлевская приехала из Германии со своим мужем Генрихом Фогелером, мы с ним познакомились», — вспоминал он). Когда началась война, Фогелера как немца выслали в Караганду, где он вскоре скончался («Степь здесь без деревьев, кустарников. Ветер… Ветер… Сильная буря. Это очень плохо для моей простуженной груди. Конец жизни я представлял себе по-другому…» — писал семидесятилетний художник[95], чье поместье Ворпсведе, где в конце XIX века зарождался немецкий модерн, ныне превращено в его Дом-музей). Примерно в это же время из мастерской Лабаса на улице Кирова исчезла одна из самых любимых его работ конца 1920-х годов: большой портрет Фогелера (в трамвае, на фоне мелькающих улиц).

В Москве в 1930-х годах образовалась большая немецкая колония. В 1936 году власти начали выдавливать из страны политэмигрантов, нашедших убежище в Советском Союзе. Ряд организаций Коминтерна был распущен, немецкий клуб имени Тельмана и школа имени Либкнехта (в ней учились сын Фогелера Ян и переводчица Лилиана Лунгина, рассказавшая в «Подстрочнике» о том, как разгоняли учителей и арестовывали детей политэмигрантов) закрыты. А с 1937 года начались и аресты. Филиппа Тольцинера, второго мужа Леони, арестовали в 1938-м. Они с Лабасом отправляли ему в лагерь посылки — не часто, всего дважды, но по тем временам это был поступок. С такими родственниками и знакомыми Лабасу с женой можно было «пришить» не одну, а сразу несколько статей и отправить за тысячу километров от столицы.

В 1937 году, сразу после сдачи панно «Авиация СССР», Александр Аркадьевич и отправится на другой конец страны, но не в «столыпинском вагоне», как многие, а в купе пассажирского поезда дальнего следования с командировочным удостоверением оргкомитета выставки «Индустрия социализма» в кармане.

Глава вторая
ЕВРЕЙСКОЕ СЧАСТЬЕ

На Байкал художники Александр Лабас и Леони Нойман отправились вместе, так же как Лазарь Лисицкий и Софи Кюпперс, ездившие на Днепрогэс во время подготовки специального номера журнала «СССР на стройке». Многомесячные командировки на север и юг, тысячи километров пути, сотни эскизов… Однако почти ничего из написанного Лабасом на выставки не пойдет.

«Дальний Восток, тайга, сопки, Амур, Хабаровск. Там, дальше, Китай, а еще дальше — Япония, дальше на восток — Аляска, Америка, а здесь рядом Уссурийский край. Проезжая, я вспоминал, как в детские годы часто видел проходящие эшелоны с заключенными. Люди шептали, что это политических гонят в Сибирь. Во время долгой дороги я вспоминал, как в Гражданскую войну в Перми был взорван мост и мы по льду переходили Каму. Колчак, отступая, старался все взорвать, и под откосами лежали целые составы. Я видел выжженные деревни и вспоминал наши поезда, расписанные в яркие краски, призывающие громить отступающего Колчака и интервентов на Дальнем Востоке».

Двойной портрет (с Леони). 1937. Собрание О. Бескиной-Лабас

На Байкал ехали долго, везли с собой альбомы, холсты и краски, рассчитывая пробыть там месяца два. Наивно было полагать, что Лабаса, да еще вдвоем с немецкой подругой, послали воспевать красоты Дальнего Востока. Его темой должен был стать энтузиазм комсомольцев-добровольцев, веселых парней и девушек в платочках, с маленькими чемоданчиками,

распевающих задорные песни, о которых умиленно вспоминал Александр Аркадьевич. Прямо кадры из кинофильма о строительстве города в тайге, легендарного «Комсомольска», который где-то поблизости снимал Сергей Герасимов. На самом же деле художники «тов. А. Лабас и тов. Л. Нойман» были командированы в Еврейскую автономную область воспеть счастливую жизнь переселенцев-евреев (подобное задание Леони уже получала, когда с группой немецких антифашистов, в которую, кстати, входил и Генрих Фогелер, ездила в 1934 году в Республику немцев Поволжья). От увиденного оба в восторг не пришли и о подробностях той поездки предпочитали не распространяться, особенно после войны, когда отечественную культуру и науку захлестнула волна антисемитизма. «Безродные космополиты», раскрытие псевдонимов, «дело врачей» и, как итог — депортация советских евреев в Сибирь, не состоявшаяся исключительно благодаря кончине Сталина. В начале 1930-х годов интернационализм, напротив, цвел пышным цветом. Евреи со всего мира ехали на Дальний Восток, мечтая о собственной республике и куске земли, которой в Приамурье было в избытке. Рассказ о Республике трудящихся евреев — невеселая история, закончившаяся для тысяч очередным переселением, на этот раз на Землю обетованную.

Лабасу еврейские колхозы не понравились, но красота природы далекого края захватила его воображение: «Вы в поезде с шумом влетаете в тоннель, еще не успев все охватить, насладиться свежестью… темнота, неприятный тускло-желтый электрический свет, но вот еще секунда — и светлеет, еще секунда — и вы вдыхаете воздух. Он кажется особым, вы его не глотаете, а пьете с наслаждением… Мягкий пепельно-молочный тон, холодноватые, перламутровые переливы его в небе, волнах и диком береге, среди рыбацких лодок. Кольцо гор окружает серебристо-голубоватым силуэтом водное пространство. Иногда ослепительный, но мягкий его отблеск сквозь молочный туман колеблется перед вашими глазами, сужаясь и уходя к горизонту… Как сочетаются мягкость, нежность и суровость природы! Могучие деревья темно-сизым массивом закрывают сплошь все пространство, ничего не видно. Но вот они раздвинулись, как занавес, и пред глазами самое поэтичное, самое сказочное, полуреальное видение и явь — озеро Байкал. Высокие деревья — ели, сосны, прямые и наклонные, прикрывают и открывают дали… С лодки доносится песня, вдоль берега скачет всадник в военной форме…»

Туманным кругом акварели

Лежала в облаке луна,
И звезды еле-еле тлели,
И еле двигалась волна.

Кажется, Николай Заболоцкий написал эти строки о байкало-амурских акварелях Лабаса.

Племянница как-то спросила: «Дядя Шура! Такое страшное время, а у вас такая красота и благолепие в этих тончайших акварелях!» На это он ей ответил примерно так: «Понимаешь, Олечка, это было страшное время. Для целого поколения людей — достаточно долгое, но для истории всего человечества — лишь краткий миг. А небо, море, любовь, воздух, душа человека — это вечно. Художник должен писать о вечном, даже если пишет конкретное время и конкретное место. Как бы ему ни было тяжело». (Как удивительно это перекликается с рассказом философа Григория Померанца, говорившего, что в лагере можно было найти красоту, позволявшую выжить, — например потрясающе красивые белые ночи!). Меж тем на дворе был страшный 1937 год. «Стояла нестерпимая жара, нас съедала мошкара. Мы не могли понять происходящих событий и находились в постоянной тревоге. Мой старший брат был арестован. Уничтожены тысячи ни в чем не повинных людей. Как такое могло случиться? Где было взять силы, чтобы работать? Наверное, работа и давала мне силы жить, выстоять в этот страшный период, пережить все трагедии. Мое искусство всегда было главным в моей жизни. Вечное искусство, которое переживет тиранов и злодеев, да и самих создателей этого искусства», — писал о поездке в Приамурье Александр Аркадьевич.

В 1937 году расстреляли не только командарма Абрама Лабаса и видных советских военачальников. По делу «антисоветского троцкистского блока» была арестована и приговорена к высшей мере почти половина членов Комитета по организации выставки «Индустрия социализма», начиная с первого заместителя наркома тяжелой промышленности Георгия Пятакова и кончая рядовыми работниками Наркомтяжпрома. «Открытие выставки затягивалось, художники волновались — на выставке „застряли“ важные для них произведения, а слухи и двусмысленная ситуация становились опасными не только для карьеры, но и для жизни, — описывает историю той странной выставки Фаина Балаховская. Ей удалось найти в архивах черновик коллективного письма, отправленного художниками Лазарю Кагановичу (он возглавил оргкомитет выставки после

загадочной кончины „железного наркома“ Серго Орджоникидзе, идейного вдохновителя и организатора грандиозного шоу „Индустрия социализма“). — Вот скоро уже три года, как художники всех народов СССР изображают в скульптуре, живописи и графике в основном все, что построено большевиками за двадцать лет. Выставка оборудована, готова к открытию и… не открывается?.. Истрачены миллионы… Неофициальные посетители — хвалят выставку… Опять просим принять нас — разрешить вопрос с открытием выставки…» В итоге выставку «Индустрия социализма» торжественно открыли, хотя и с большим опозданием — 18 марта 1939 года, к XVIII съезду ВКП(б). Из написанного Лабасом на Дальнем Востоке жюри ничего не выбрало. В зале «Новые города, новые люди» повесили лишь три его акварели: «Одесса», «Гидросамолет» и «Порт в Батуми».

В конце 1937 года по итогам поездки на Дальний Восток Лабас написал несколько жанровых картин, в том числе довольно большой холст «Еврейская свадьба». Пейзаж на заднем плане взят из байкало-амурских акварелей, а пляшущие мужчина и женщина на переднем плане легко узнаваемы — достаточно взглянуть на автопортреты художника и портреты любимой им Лонечки тех лет. Единственное «еврейское» в картине — надпись «Клуб» на идиш. Но, как мы уже говорили, творческую командировку на Дальний Восток Лабас никогда не связывал с поездкой в Еврейскую автономную область. Это оставалось за кадром. К теме еврейства у него вообще было сложное отношение.

По крови Александр Аркадьевич, разумеется, был евреем. «Анализируя свое искусство, я прихожу к выводу, что оно сочетает в себе две линии — восточную и европейскую. Восточная — это наследственная, с отдаленных веков, она и во внешнем облике видна: темные волосы, темные глаза, да и темперамент южного человека. У южан сильно развито воображение, склонность к поэзии, символике, отвлеченности от реальной повседневной обстановки. Это было у египтян, в древнем Израиле. Стремление к философскому обобщению, способность видеть внутренним зрением лежали в основе их творчества. Их я в полной мере получил по наследству». Но при своей отнюдь не славянской внешности Лабас, благодаря своему воспитанию, конечно же, был человеком русской культуры. Его отец, человек передовых взглядов, считал еврейство пережитком черты оседлости и религиозных обычаев не соблюдал. Дома говорили по-русски и сыновей воспитывали в традициях русской культуры. Аркадий Григорьевич, он же Аарон Гиршович, делал исключение лишь для матери, которая иногда приезжала из Витебска. Перед

приездом бабушки Леи Рони в доме все переворачивалось вверх дном. Срочно доставались кипы, высокие бокалы для красного вина или виноградного сока, подсвечники и витые свечи; откуда-то появлялись вышитая салфетка для халы и коробочка с ароматными специями, а главное, пряталось все, что могло бы оскорбить правоверную еврейку. В пятницу вечером, в Шаббат, семья собиралась за праздничным столом. *«И благословил Б-г день седьмой и освятил его, ибо в этот день отдыхал Б-г от всей работы Своей, которую совершил Он, созидая»* (Берешит 2:3). В детстве им с братом это казалось веселой игрой, но под конец жизни воспоминания о том далеком ожидании «божественной субботы», свечи и молитва нараспев на непонятном языке вызывали в Александре Аркадьевиче необъяснимый восторг, которого он даже немного стеснялся. Его наполняло странное ощущение, что ЭТО есть в нем и он понимает музыку непонятных слов.

> «С детства меня посещали сновидения, они приходили ко мне с поразительной ясностью, и не только во сне, но и среди бела дня я вдруг начинал видеть образы, сначала еще неясные, а затем законченные настолько, что мне оставалось лишь осторожно, чтобы не растерять, перенести их на холст. Много картин родилось у меня именно так. Но это одна, возможно еврейская, сторона моего творчества. Есть и другая, чисто европейская, и на столкновении той и другой и строится все мое искусство. Я могу писать без натуры, но могу и очень люблю писать с натуры… Многие художники — европейцы, и в первую очередь французы, работали преимущественно с натуры — импрессионисты, Ван Гог, Сезанн и раньше — Курбе, Давид, Энгр, Делакруа. А вот древнерусская икона, фрески строились на другой основе, в большей степени на символике, поскольку в изображении были святые, которых надо было представить себе и увидеть внутренним зрением».

На групповой выставке 1966 года Лабас окажется в одной компании с художниками «еврейской темы», выросшими в местечке и знавшими идиш. В соседних залах выставят работы ученика Фаворского Меера Аксельрода и ученика Николая Купреянова Менделя Горшмана. За семь лет до Лабаса Горшман поедет рисовать евреев-хлебопашцев, но не в Приамурье, а в сельскохозяйственную коммуну в Крым, где переселенцам из Палестины был выделен участок земли близ Евпатории (именно

там, на юге, а не на Дальнем Востоке, поначалу предполагалось создать Еврейскую автономную область)[96]. Оба художника, в отличие от Лабаса с Фальком, получили еврейское воспитание, что не могло не сказаться на выборе тем — серии «Гетто» у Аксельрода и иллюстрации к «Конармии» Бабеля и рассказам Шолом-Алейхема у Горшмана. Это была «тематика», как тогда выражались, намекая на «еврейскую специфику». Чем был определен подобный состав участников «групповой» выставки (помимо живописцев и графиков в ней участвовали два скульптора — Алексей Тенета и Гавриил Шульц, чьи фамилии также вызывали некоторые вопросы)? Неужели простое совпадение?

Не исключено, что выставка (огромная по числу представленных на ней работ каждого художника) была устроена в рамках идеологической кампании по восстановлению еврейских культурных институтов, уничтоженных в конце 1940-х годов. Вскоре после XX съезда КПСС было принято решение об открытии еврейского театра, публикации книг еврейских авторов, издании газеты на идиш. Театр был открыт, но значительно позже, журнал «Советиш геймланд» начали выпускать, издали собрание сочинений Шолом-Алейхема. Были организованы комиссии по изданию литературного наследия расстрелянных в 1952 году членов Еврейского антифашистского комитета поэтов Переца Маркиша (чей романтический портрет Лабас написал в 1937 году и не побоялся сохранить в своей мастерской) и Льва Квитко. Выставка 1966 года прошла чудом — в 1967 году случилась Шестидневная война, за которой последовал исход советских евреев в Израиль. Повеяло тем же духом, что и в конце 1940-х годов, после убийства Соломона Михоэлса, возглавлявшего Еврейский комитет. Евреев не принимали в институты (вряд ли Юлий Лабас добровольно согласился на Рыбный институт, если бы у него был шанс поступить в университет), не брали на работу в научные лаборатории, не давали снимать кино и сниматься. Вспоминается история, случившаяся с Фальком в пору расцвета махрового антисемитизма. В самый разгар борьбы с космополитизмом к нему в мастерскую заявились большие начальники Комитета по делам искусств при Совете министров СССР — уже упоминавшийся Поликарп Иванович Лебедев и Петр Матвеевич Сысоев[97]. Понимая, что гости ждут от него «проходных» вещей, Фальк поставил на мольберт скромный «Пейзаж в Софрино». Лебедев, вспоминает Щекин-Кротова, восхищенно воскликнул: «А все-таки Фальк всегда побеждает цветом. Что за цвет, смотрите!» Но Сысоев, грозно насупившись, перебил его и вымолвил: «Дело не в цвете. Этот пейзаж — не

русский. Наши березы рослые, ровные, стройные. А эта — местечковая береза, вся изогнулась, искривилась». Фальк вышел из комнаты. Ангелина Васильевна вежливо попрощалась с гостями, сказав, что больше Роберт Рафаилович показывать ничего не будет[98].

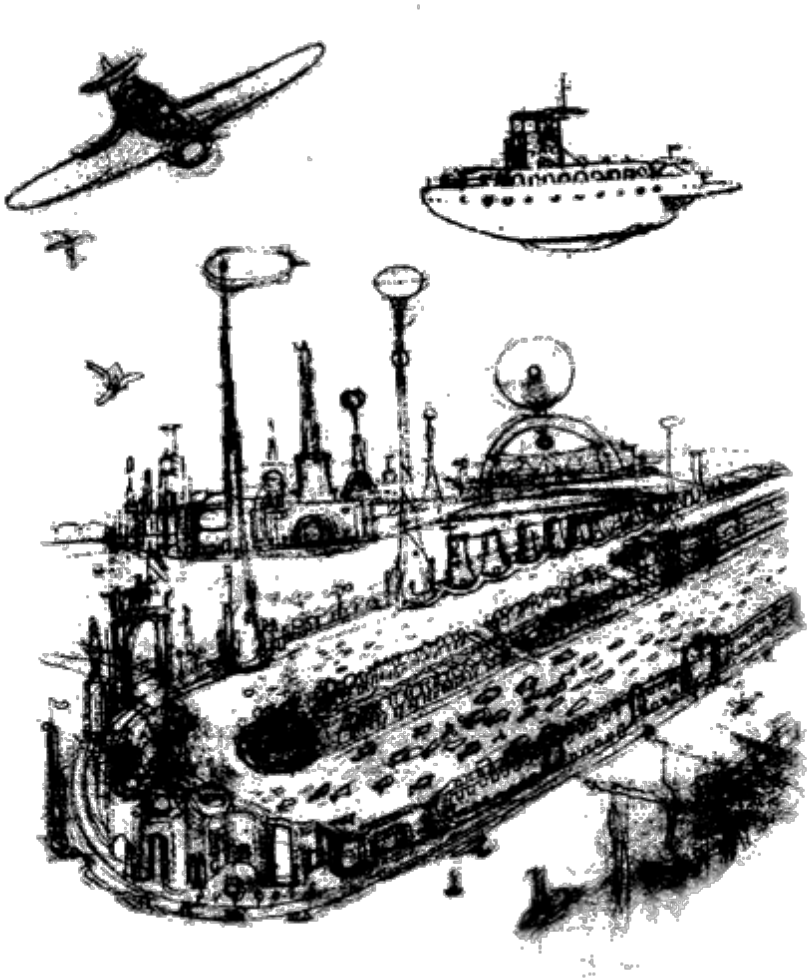
Кого следует считать еврейским художником, а кого нет — спорный вопрос. Одна дама-искусствовед уверяла, что по одной только манере живописи безошибочно отличит живописца-еврея от нееврея. Очень сомневаюсь. Лабас, например, себя еврейским художником не считал и Шагала тоже не считал. При этом оба они входили в художественную секцию Культур-лиги, организованную в 1922 году в Москве. Альтман, Фальк, Рабинович, Никритин, Тышлер, Чайков и Шифрин в нее тоже входили. Кстати, выставка «картин художников-евреев, не порвавших в своем творчестве с трудящимися еврейскими массами» (во всяком случае, именно так сообщалось в каталоге) — Штеренберга, Альтмана и Шагала — была устроена именно этим объединением. Она проходила весной 1922 года в помещении Еврейского камерного театра, Лабас на ней был и даже уверял, что «коротко разговаривал» с Шагалом. На открытии панно, написанных Шагалом для Еврейского театра, руководимого Грановским, он тоже присутствовал (до 1925 года панно украшали переоборудованную гостиную дома купца 1-й гильдии И. Гуревича по Большому Чернышевскому переулку, ласково именовавшуюся «шагаловской коробочкой»)[99].

«Работы Шагала я видел еще в Строгановском училище. На Сретенке в магазине Надеждина, где краски, бумаги. Там была мастерская — рамы делались. Там я и увидел шагаловские работы — в 1917 или в 1918 году. Мы проходили разные стили в Строгановском, знали иконы, поэтому Шагал не испугал меня своими решениями. Летящие по небу есть и у Гойи, так что у меня было представление. А потом мы познакомились у Штеренберга — я его два раза видел, Шагала, но мы не были близки. „Бубновый валет“ его тоже не любил… Конечно, у него дар живописца, иначе он не был бы признан в Париже никогда. В ранних вещах он еще не вполне владеет техникой, а в Париже этому научился, но утратил непосредственность, потому-то потом пытался вернуться назад. Париж не любит импровизаций и повторений, вторичного… Поэтому Сутин там мог, а Фальку там было труднее. Один француз восторженно принимал мои работы, говоря мне: „У нас такого нет!“».

В конце беседы с искусствоведом В. М. Володарским (записанной в 1980 году) Лабас сказал: «Шагал одаренный художник, но одиночка. Это не школа, хотя он многое открыл.

Причем он не выдумщик, не головной художник, а такой — как бы сказать — ребенок, у него многое подсознательно». Даже удивительно, как художник может чувствовать собрата-художника. Ведь именно об этом говорил 85-летний Марк Захарович Шагал на открытии своей выставки в Третьяковской галерее в 1973 году: «Всем известно, что такое Любовь… Краска сама по себе и есть эта знаменитая Любовь… Я люблю говорить о Любви, ибо я без ума от известной прирожденной краски, которая видна в глазах людей и на картинах. И надо только видеть особыми глазами — как будто только что родился».

ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ



Глава первая
РЕМЕСЛО

Притом что Лабас был невероятным умельцем и многое мог делать своими руками, в домашнем быту это никак не проявлялось — даже лестницу на антресоли и ту в мастерской на Масловке ему сколачивал Татлин. Театр вполне мог стать для него идеальным местом приложения сил, но не стал. Работа над спектаклем тянулась месяцами, не оставляя времени на живопись, — именно этим Александр Аркадьевич и объяснял прохладное отношение к сценографии. Когда же музеи перестали покупать картины, он «ушел» не в театр, как это сделали Тышлер и Вильямс, а в диораму. Жанр этот, сделавшийся в середине 1930-х годов невероятно популярным, «кормил» Лабаса вплоть до конца 1950-х, нисколько не мешая ежедневному «стоянию у мольберта». Отчасти даже наоборот — подпитывал идеями, подсказывал новые ходы.

Если писатель, композитор или художник попадал в «обойму», он был в полном порядке: отдельная квартира, путевки в санаторий, дача (если особо повезет), потиражные, постановочные, авторские и прочие блага. Ну а коли не удалось выбраться из «попутчиков» и «идеалистов», умереть с голоду все равно не дадут, но из игрового кино придется уйти в документальное, писать в стол, кормиться переводами и т. п. Для Лабаса «переводами» стали диорамы. Неправда, что он относился к этой работе как к халтуре. Для кого это переводы были халтурой? Для Бориса Пастернака, бившегося над *«грузинами»* и Шекспиром так, что немела рука? Для вернувшейся из эмиграции Марины Цветаевой, только и выживавшей благодаря *«болгарам», «полякам»* и Бодлеру? У них в руках было Ремесло, как и у Лабаса, который из чего угодно мог сделать «конфетку» — даже из банальных конфетных фантиков складывал такие фигурки, что все диву давались[100].

Делать диорамы Лабасу, безусловно, нравилось. Жанр этот вышел из употребления вместе с патефонами и телефонами-автоматами, и о нем редко теперь вспоминают, а перед войной да еще в начале 1970-х годов художественные диорамы были очень даже в ходу. Диорама, по сути, — предтеча современной видеоинсталляции, только используются в ней не экран с проектором, а живописный задник, скульптура и прочий стаффаж[101]. В детстве нас приводили в восторг макеты театральных декораций, напоминавшие домики для кукол. На

массового советского зрителя, этакого большого ребенка, и были рассчитаны диорамы: вон вдали пейзаж, а вот фонтан (настоящий, мраморный!) и фигурки людей (прямо как живые!), а если еще и музыка играет, и диктор текст произносит, и освещение меняется… И платили за этот «театр для себя» неплохо, совсем не хуже, чем маститым кинорежиссерам и «многотиражным» писателям (интересно сравнить гонорары при случае).

С кино, кстати, у живописной диорамы никакой конкуренции не было: диорама создает иллюзию, вовлекает в изображаемое, а за происходящим на экране зритель наблюдает со стороны, из мягкого кресла. Товарищ Ленин считал важнейшим искусством кино и цирк только потому, что не видел диорам, в жанре которых Александр Лабас стал настоящим первопроходцем. Он даже хотел назвать этот синтетический вид искусства собственным именем. Варианты были самые невероятные: «лабсимфа», «лабасида», «лабаскино», но непременно начинались с фамилии «Лабас». А все потому, что Александру Аркадьевичу категорически не нравилось само слово «диорама». От него надо отказаться раз и навсегда, говорил он, диорамы — не иллюзорный задник с муляжами на переднем плане, а объемно-пространственное искусство будущего, в котором соединяются живопись и архитектура, скульптура и резьба по дереву, текст и фотографии, старые и самые новейшие материалы. Ведущая роль в «лабаскинетинах» отводилась свету, а композиции «лабасит» должны были строиться «то на гармоническом решении, то на контрастном противопоставлении цвета и света, то на различной прозрачности материалов, по-разному отражающих свет». Мысли эти Лабас держал в голове с конца 1920-х годов («Работая в театре, я часто думал об искусстве, где художник мог бы всем управлять, то есть быть в своем роде постановщиком, дирижером оркестра, светотехником»), но записал гораздо позже, где-то в конце 1950-х, делая последние диорамы, в которых использовал систему зеркал, звук, светотехнику и прочую автоматику.

Юлий Лабас не совсем точен, когда пишет, что отец жил в «своем альтернативном мире». Мир был действительно «его», но не альтернативный: он просто смотрел на происходящее отстраненно, как теперь любят выражаться, цитируя Шкловского. И тематика вроде была современной — индустриализация, авиация, революция, но взгляд… Картины Лабаса — это особое мировидение, а не «узнавание». Вот почему никто, кроме Лабаса, не решился в 1936 году изобразить на стене Московского дома пионеров и октябрят «Город будущего» и «Полет на Луну». А Лабас изобразил, причем в таких подробностях, словно прибыл из

соседней галактики. Остальные, включая Фаворского с бригадой, писали первомайские парады и шагающих строем пионеров, а Лабас — планеты, созвездия, самолеты, дирижабли и межпланетные станции. Художники, которым поручено было изобразить счастливое советское детство, решили поэкспериментировать хотя бы с техниками: Лев Бруни писал акварелью по грунтованному шелку, Лабас — по левкасу, а Георгий Рублев исполнил «Парад пионеров» и вовсе в старинной технике сграффито[102]. В результате краски осыпались, штукатурка отвалилась и от всего этого богатства почти ничего не осталось[103].

Лабас сочинял и изобретал постоянно. В 1930 году он, например, соорудил из металла, стекла и дерева «Электрическую Венеру», которую установили в павильоне электрификации и механизации Сельскохозяйственной выставки в Минске. Руки у четырехметровой «Венеры» двигались: одной она включала и выключала рубильник, а другой поднимала над головой горящую лампу, эдакий факел XX века. При этом сама «богиня» светилась множеством электрических лампочек, расставленных четкими геометрическими рядами внутри ее металлического жакета-скафандра. В том же году Петя Вильямс, назначенный художником карнавала в ЦПКиО, будущем Парке Горького, пригласил Лабаса поучаствовать в оформлении празднества. Быть может потому, что Лабас в ту пору увлекался дирижаблями, ему пришло в голову украсить аллеи парка огромными надувными фигурами (типа баллонов аэростатов). Парящие в воздухе фигуры причудливых форм, перевязанные разноцветными лентами, смешавшись с карнавальной толпой, преобразили бы унылый пейзаж молодого московского парка до неузнаваемости[104]. Но проект остался неосуществленным, зато были расписные трамваи, «единая установка» для выставки новых образцов пластмассы, а потом работа «в более регламентированных формах» панно и диорам.

Глава вторая
НИКОГДА И НИЧЕГО НЕ ПРОСИТЕ

«Никогда и ничего не просите! Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат, и сами все дадут». Александр Лабас, следуя заветам булгаковского Воланда, никогда ни о чем не просил — к нему приходили и предлагали. В 1937 году к нему тоже пришли, причем без предупреждения. В стране идут показательные процессы, обвиненные в формализме давно забыли про госзаказы, а его сажают в автомобиль и везут на главный, показательный объект победившего социализма — Всесоюзную сельскохозяйственную выставку. А почему, собственно, не пригласить, если художник блестяще справился с предыдущим заданием — шестнадцатиметровым панно «Авиация СССР» для советского павильона на Всемирной выставке в Париже. Формалист формалистом, однако в 1935 году на обложку «Красной нивы» помещают написанный им еще в остовские времена «Первомайский парад с аэроплана». В августе 1935-го в Москве прошел первый авиационный парад. Не сомневаюсь, что Лабас был в тот день в Тушине и вместе со всеми наблюдал, как в воздух поднялись шары с портретами членов политбюро, а после исполнения летчиками фигур высшего пилотажа небо заполнили зонтики разноцветных парашютов — прямо как на его парижском панно. А до этого он и сам бесстрашно поднимался в воздух на открытом самолете У-2, из кабины которого наблюдал за тренировками парашютистов.

> «Для Советского павильона на Всемирной выставке в Париже выполнялись три панно одинакового размера (длина каждого была 16 метров, высота 4–5 метров). Одно из них писал Сарьян, второе Вильямс, и третье — я. Нам дали помещение в Московском Государственном университете, рядом, на трех галереях. Наши эскизы были уже утверждены, когда нам поставили холсты и мы приступили к грунтовке. Панно Сарьяна было посвящено народному творчеству, Вильямса — народным танцам, мое — авиации, — вспоминал Лабас. — В первые дни работать было очень трудно. Громадный холст на близком расстоянии охватить взглядом нельзя, а отойти по прямой тоже нельзя, так как все три площадки были очень узкие, и каждому, чтобы посмотреть, приходилось проходить соседнюю сбоку площадку и выходить на

противоположную сторону, что сильно затрудняло работу. Поначалу мы очень часто „отбегали“, что меня раздражало; я нервничал и не мог сосредоточиться. К тому же с противоположной стороны за нами наблюдали толпы студентов, что тоже мешало. Но спустя несколько дней все углубились в работу и, как это ни удивительно, никому не нужно было видеть и проверять с расстояния свою картину. Я тоже как-то почувствовал всю композицию сразу, и искажение от близкого расстояния больше мне не мешало. Мой глаз, если так можно сказать, „пристрелялся“. Иногда мы, конечно, отходили, но редко, иногда советовались друг с другом, устраивали перерывы — поговорим и опять за работу…»

На ВСХВ Лабаса доставили в самый разгар совещания по вопросу оформления Центрального зала Главного павильона. На заседании стоял невообразимый шум: спор шел из-за диорам союзных республик. Ну как, например, на диораме РСФСР показать одновременно Москву, Ленинград, Свердловск, Томск, Арктику, да еще присовокупить к этому достижения промышленности и сельского хозяйства и т. д.? Если подходить к задаче с позиции классических панорам-диорам, строившихся на перспективе, взятой с одной точки зрения, иллюзорном живописном заднике и «предметном» первом плане (обычной бутафории, выполненной объемно, в виде муляжа), подобное задание было невыполнимо[105]. Однако назначенный главным художником Л. М. Лисицкий, способный из любой выставки сделать произведение агитационного искусства, понимал: без диорам не обойтись. Но если и он до конца не представлял, как это возможно осуществить, то остальные и подавно. Не удивительно, что все, кому только эту работу не предлагали, браться за нее отказывались. В запасе оставалась единственная кандидатура: А. А. Лабас. «Мое воображение сразу разыгралось в направлении синтеза, — пишет Александр Аркадьевич, которого „ввели в курс дела“ прямо на совещании. — Мне нравились сложные задачи, и у меня уже на собрании стали рождаться идеи. Я тихо сказал Лисицкому, что сейчас не смогу ответить, как буду это делать, но беру на себя выполнение панорам одиннадцати союзных республик[106]. Комиссия не очень доверчиво отнеслась к моим словам, но Лисицкий продолжал стоять на своем».

Лазарь Маркович Лисицкий, более известный как Эль Лисицкий, был десятью годами старше Лабаса. Лисицкий окончил реальное училище в Смоленске, потом учился на архитектурном отделении Высшей технической школы в

Дармштадте. В начале войны возвратился в Россию и поступил на архитектурно-строительный факультет эвакуированного в Москву Рижского политехнического института, а 1921 году опять уехал в Германию — устанавливать контакты с деятелями искусства и культуры. В 1923-м оказался в Баухаузе в Веймаре, очень напоминавшем, по словам Эренбурга, московский ВХУТЕМАС, только «строже, деловитей и преснее». Летом 1925 года Лисицкий возвратился в Москву и стал профессорствовать во ВХУТЕМАСе. Помимо совпадений в географии (Смоленск, Витебск, Рига, Москва) Лисицкий и Лабас оба были женаты на немках, имевших непосредственное отношение к искусству. В 1927 году к Лисицкому из Германии приехала Софи Кюпперс, а Лабас в 1935-м встретил Леони Нойман. Судьба первой пары окажется трагической: тяжелобольной Лисицкий умрет холодным декабрем 1941 года, сын Софи Ганс будет арестован как немец и сгинет в одном из лагерей на Урале, а саму Софью Христиановну Лисицкую-Кюпперс в конце 1944 года вышлют в Новосибирск, где она скончается в 1978 году, успев подготовить книгу о творчестве своего мужа.

В 1930-х годах многие «левые» нашли прибежище в выставочном дизайне. Лисицкий, проектировавший лучшие советские выставки, отвечал и за павильон СССР на Всемирной выставке в Нью-Йорке в 1939 году, над оформлением которого работала бригада под руководством учеников Малевича — Константина Рождественского и Николая Суетина. В последний раз Лабас работал с ленинградцами в 1941 году над лермонтовской выставкой, а в первый — в 1935-м над парижской. Для знаменитого иофановского павильона, увенчанного «Рабочим и колхозницей» Веры Мухиной, он исполнил панно «Авиация СССР». В дальнейшем Лабаса станут «бросать» исключительно на диорамы, жанр которых к концу 1930-х годов будет доведен до совершенства, причем не без его непосредственного участия.

Диорама «Казахская ССР» для ВСХВ. Фото 1937 г.

Считалось, что никакие иные способы изображения, кроме диорам, не способны передать реальность потрясающей советской действительности. И на ВСХВ, и на Всемирной выставке в Нью-Йорке был устроен настоящий парад диорам. От павильонов Всесоюзной выставки, «витрины высокого сталинского стиля», сохранились одни стены да кое-где лепнина. Что касается

интерьеров, над которыми трудился десяток бригад художников, то они остались лишь на эскизах, фотографиях, в кинохронике и двух культовых фильмах той эпохи — александровском «Светлом пути» и пырьевской ленте «Свинарка и пастух». От интерьеров советского павильона на нью-йоркской выставке тоже остались лишь эскизы и фотографии. Вот уж где достижения победившего социализма были продемонстрированы во всем блеске: громадная карта Советского Союза была выложена из самоцветов, модель-панорама Дворца Советов (в разрезе хорошо были видны роскошные интерьеры, подсвечивавшиеся специальными ртутными лампами) — облицована кварцем, модели Куйбышевской ГРЭС и Днепрогэса из алюминия с каналами, наполненными водой… Чего только не придумали для Америки: перед входом в павильон «Арктика» поставили настоящий самолет, на котором Чкалов, Байдуков и Беляков совершили перелет в США через Северный полюс, внутри — макет ледокола «Иосиф Сталин». Все макеты выполнялись в масштабе, а отсек станции метро «Маяковская» соорудили в натуральную величину, причем из тех же самых материалов, что и «подземный дворец» архитектора Душкина. Выстроили, правда, только одну секцию, но благодаря отражению (пролет поместили между зеркальными стенами) эффект перспективы красивейшего вестибюля московского метро создавался полный[107].

Всех, кого привлекли к работам над диорамами для Нью-Йорка, Лабас хорошо знал. Главный художник театра Красной Армии Ниссон Шифрин делал диораму «Старая и новая деревня», Исаак Рабинович — «Курорты». Эскизы Фаворского и Истомина забраковали, зато лабасовский «Артек» прошел на ура. Об авторе «Электрической Венеры» в диораме мало что напоминало: на подиуме из белого камня, облицованном мраморными плитами, возвышался фонтан; в хороводе кружились бронзовые пионеры, оказывавшиеся при ближайшем рассмотрении детьми разных национальностей (скульптурную группу тоже исполнили по эскизам Лабаса). Вдали сверкало и переливалось фарфорово-фаянсовое море, а сооруженная из специально обработанного камня Медведь-гора с макетом «пионерской здравницы» гордо выступала на фоне крымского пейзажа, написанного на шелковом заднике; кипарисы, цветущий миндаль и прочую южную растительность имитировали зеленый бархат и шелк, архитектуру сотворили из ангидрида (никакого папье-маше, только натуральные материалы!). Благодаря системе подсветки нежное утро сменял знойный полдень, потом постепенно наступали вечер и ночь. В этом раю и отдыхали советские дети.

На нью-йоркской выставке у Лабаса была только одна

диорама (семь метров в высоту и шесть в глубину), а на ВСХВ — около двадцати, включая гигантскую, более 20 метров длиной и пяти высотой диораму «Большой Ферганский канал» в Узбекском павильоне. Весь 1938, 1939, 1940-й и начало 1941 года Лабас был занят диорамами. Осталось несколько десятков эскизов к ним, больше похожих на воздушные лабасовские акварели — даже в таком агитационно-пропагандистском жанре ему удавалось быть на высоте. «До войны отец взялся создавать панорамы для павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Что-то вроде дореволюционных „райков“ или маленьких макетов театральных декораций. Хлопковые поля, какие-то цветущие долины, чайные плантации, — вспоминал Юлий Лабас о „панорамной“ эпопее своего отца. — Однако, главное: как художник, живописец, отец неизменно оставался самим собой. Он не умел, не мог приспосабливаться к тому, что тогда называли „соцреализмом“. Делать картинки, подделанные под цветные фотографии, изображать на них величавых вождей и щенячью радость трудящихся масс отец не умел и не хотел… В искусстве он всегда был верен только самому себе».

В архиве Лабаса сохранились почти все эскизы диорам для зала Конституций, располагавшегося в Главном павильоне, а также черно-белые фотографии самих диорам[108]. Сначала бригада под руководством Лабаса и его старинного приятеля Михаила Плаксина исполнила диорамы одиннадцати республик, а после присоединения в 1940 году Прибалтики и Бессарабии в спешном порядке начала готовить диорамы новых союзных республик. Все они строились по единому принципу: резной орнаментальный портал, напоминающий кружевной занавес, венчал герб республики, по бокам, словно пилоны античного храма, гипсовые статуи чуть золотистого тона. А за этим полуспущенным «занавесом», как из распахнутого окна, открываются чудные индустриальные пейзажи, выдержанные в цветовой гамме, характерной для каждой конкретной республики (не случайно Рождественский так ценил Лабаса за «абсолютный слух на цвет»). В 1940 году Лабас закончил диораму «Большой Ферганский канал», с которой не сумели справиться узбекские художники, а в Главном павильоне исполнил диораму-триптих «Новая деревня».

Техника шагала вперед, осветительная аппаратура совершенствовалась, диорамы с каждым годом становились все рукодельнее, пышнее и богаче. Однако далеко не все лабасовские проекты увидели жизнь: остались лишь в макете панорама «Великая Отечественная война», начатая во время эвакуации в Ташкенте, и «Молодежь на защите Москвы», над которой

художник работал, вернувшись в Москву из эвакуации. Зато целых четыре его панорамы — «Днепрогэс», «Комсомольск-на-Амуре», «Артек» и «Метрополитен» — в 1950 году экспонировались на выставке «История комсомола». В них Лабас использовал новый, витражный принцип: обрамление сделал мраморным, а по бокам поместил барельеф из металла, который вплотную приладил к стеклу. Стекол было два — первое, а на некотором расстоянии от него — второе, с живописью.

Иллюзию глубины пространства создавала сложная система подсветки.

Тиражировать старые, отрепетированные приемы было не в характере Лабаса. Для новых панорам, заказанных для возобновившей свою работу в 1954 году ВСХВ, он придумал управляемую автоматикой систему открывающихся и закрывающихся створок «окон», в которых менялись «картинки». В павильоне Центральных областей в подобных «окнах» друг друга сменяли пейзажи передовых совхозов и колхозов. Примерно то же происходило и в павильоне Белоруссии, где Лабас еще более усовершенствовал свое изобретение: окна, в которых появлялись пейзажи, он установил не горизонтально, а по кругу. Последнюю панораму — «Разрушенный и восстановленный Сталинград» — Александр Лабас делал для Всемирной выставки в Брюсселе 1959 года. На этот раз панорама представляла собой нечто вроде ящика, а объемные изображения были помещены сверху и сзади. У передней стенки ящика под углом 45 градусов он укрепил зеркало, благодаря чему при переключении света отражалась то одна, то другая картина и новый, прекрасный город на берегу Волги возникал из руин у зрителей прямо на глазах.

В 1960-х годах зрители международных выставок смотрели на советские диорамы как на нечто сверхъестественное, но при этом абсолютно бессмысленное — для Запада это было уже прошлым веком выставочного искусства, а в СССР, под покровительством идеологического отдела ЦК КПСС, работали цехи комбинатов декоративно-оформительского искусства и диорамно-макетных работ. Диорамы и панорамы кормили тысячи людей: каждая республика обязана была иметь свой музей и мемориал, посвященный Ленину, революции, Гражданской и Великой Отечественной войнам. Делались макеты заводов, космодромов, городов и совхозов, макеты-диорамы космических станций, бороздивших бескрайние просторы вселенной. Диорамы без устали продолжали делать по спецзаказам для секретных НИИ и военных. То, что было для Лабаса творчеством, выродилось в чистое ремесло. К концу 1980-х годов жанр этот исчез вместе со

страной, прежде называвшейся СССР.

ЧАСТЬ ВОСЬМАЯ

Глава первая
ЭВАКУАЦИЯ

В июне Лабас занимался самым что ни на есть мирным делом: заканчивал диораму для Всесоюзной юбилейной выставки М. Ю. Лермонтова (праздновали, как пошло с Пушкинского юбилея, не день рождения, а столетие со дня смерти). Надо было еще успеть съездить в Тарханы, на родину поэта: член юбилейного Лермонтовского комитета Ираклий Андроников только 4 июня подписал ему командировочное удостоверение. «Была очень холодная погода, и я писал усадьбу и парк, замерзая на ветру. В склепе, где похоронен Лермонтов, директор зажег свечи, я долго оставался там один и сделал несколько акварелей»[109].

В воскресенье 22 июня он собирался пойти в Исторический музей, но услышал по радио сообщение Молотова. «Еще не сразу я осознал, что произошло. Не хотелось в это верить. Война! Я вышел на улицу. Все было неузнаваемым, все как будто переменилось мгновенно. Люди, их лица, все куда-то торопились, суровые, мрачные, подавленные. В Историческом музее я встретил Суетина, Эндера и Рождественского. Разговоры были короткими. Вдруг все показалось таким далеким — последние дни, вчерашний день и даже сегодняшний до этого рокового сообщения».

2 июля 1941 года Александр Лабас зарегистрировал брак с Леони Нойман. Окажись супруги Лабас на оккупированной территории, их бы несомненно расстреляли: Леони Беновна Нойман и ее муж были чистокровными евреями, что было очевидно и без паспорта. Но именно паспорт с графой «национальность», злополучным «пятым пунктом», и спас Леони. Пишись она «немка», как полтора миллиона проживавших в СССР ее соотечественников, гражданку Нойман депортировали бы в Казахстан вместе с другими «лицами немецкой национальности» Москвы и Московской области. Советские немцы и их родственники были обречены на изгнание, будь они потомки переселенцев XVIII века или бежавшие из Германии антифашисты. В 1942 году в Караганду выслали соседа Лабаса, тончайшего акварелиста Артура Фонвизина — его отец-лесничий был немецкого происхождения, а сам он по молодости подписывал свои работы «Фон Визин». Когда в 1942 году Илья Эренбург обратится к советским воинам с призывом «Убей немца!» — слово «немец» станет самым страшным проклятием.

Работы на ВСХВ, где Лабас числился художником павильона «Северный Кавказ и Крым», были приостановлены, и его вместе с Сергеем Лучишкиным перебросили на изготовление агитдиорам на тему борьбы с воздушными налетами. Из-за запутанных методических требований к наглядности задание оказалось невероятно сложным, но к концу сентября эскизы все-таки утвердили, и первые диорамы выставили в витринах Политехнического музея. Ночами Лабас дежурил на крыше, тушил немецкие зажигалки. «Начались налеты на Москву. Черная ночь, зашторены окна, диагонально перекрещены стекла. Начинают визжать, завывать звериным воем сирены. Дети, старики и женщины спускаются в бомбоубежище, в подвал нашего большого дома на Мясницкой. Мы, мужчины, поднимаемся на крышу. Я отвечаю за угол дома, рядом со мной — Петр Васильевич Митурич. Спицами прожекторы освещают небо, перекрещиваются — фантастическое зрелище. Слышится гул моторов самолетов. Одновременно с сильным гулким ударом меня ослепило ярким огнем. Что это — бомба? Она пробила крышу и застряла, и висит наверху, и в разные стороны расплескивает огонь. Он совсем рядом. Я отодвигаюсь, как могу, и пытаюсь сбить бомбу лопатой. Только бы успеть! Сбил! Быстро засыпаю ее песком, еще и еще. Так почти каждую ночь осенью 1941 года я дежурил на крыше. А утром, когда по радио сообщали, что воздушная тревога миновала, возвращался в мастерскую и работал. Так родилась серия „Москва в дни войны“».

К началу октября город опустел.

> «Положение в Москве абсолютно непонятное. Черт и тот голову сломит: никто ничего не понимает… Огромное количество людей уезжают куда глаза глядят… Впечатление такое, что 50 % Москвы эвакуируется. Метро больше не работает. Говорили, что красные хотели минировать город и взорвать его из метро, до отступления. Теперь говорят, что метро закрыли… Сегодня Моссовет приостановил эвакуацию», — записывал в дневнике сын Марины Цветаевой Георгий Эфрон, после смерти матери в Елабуге ненадолго оказавшийся в Москве[110].

14 октября МОСХ объявил художникам, что их с семьями эвакуируют в Новосибирск. Утром 16 октября обычного сообщения Совинформбюро по радио не было, передали лишь, что немцы пытаются прорвать оборону под Москвой и обстановка на Западном фронте тяжелая. В городе царила паника: трамваи

почти не ходили, в троллейбусы невозможно было втиснуться. Многие запирали квартиры и комнаты и пешком, по шоссе, уходили из Москвы. Решение об эвакуации приходилось принимать мгновенно, отчего родители теряли детей, увозившихся школами и детсадами; в царящей неразберихе организации забывали о сотрудниках. Решения менялись ежечасно: Лабас узнал, что их эшелон отправляется через несколько часов, только в правлении МОСХа, куда пришел рано утром. Он поехал вместе с грузовиком прямо с Масловки, а Леони пришлось добираться до вокзала самой. «Огромная вокзальная площадь была забита людьми, вещами; машины, беспрерывно гудя, с трудом пробирались к подъездам, — вспоминала Мария Белкина, уезжавшая с Казанского вокзала накануне. — Мелькали знакомые лица. Уезжали актеры, писатели, киношники… Все пробегали мимо, торопились, кто-то плакал, кто-то кого-то искал, кто-то кого-то окликал, какой-то актер волок огромный сундук и вдруг, взглянув на часы, бросил его и побежал на перрон с одним портфелем… Подкатывали шикарные лаковые лимузины с иностранными флажками — дипломатический корпус покидал Москву. И кто-то из знакомых на ходу успел мне шепнуть: правительство эвакуируется, Калинина видели в вагоне!..»[111]

> «Водитель высадил Леони на подходе к площади, заявив, что дальше не поедет, и подал назад. Она осталась стоять с папкой с акварелями, которую схватила в последнюю минуту, окруженная сплошной людской стеной. Найти друг друга в толпе было практически невозможно, к тому же они не договорились о точном месте встречи, — пересказывает многократно слышанную от тети с дядей историю Ольга Бескина-Лабас. — Но, наверное, судьбе было угодно, чтобы Он и Она до конца были вместе. Неожиданно толпа расступилась, и Леони услышала свое имя — невероятным образом ее Шурочка оказался рядом».

В этой истории много фантастического (начиная с такси!), но ни Ольге, ни кому другому и в голову не приходило усомниться в ее достоверности. Тем более что на сохранившемся удостоверении за подписью председателя Комитета по делам искусств тов. Храпченко, подтверждающем, что «художники Д. П. Шварц, А. Л. Лукомский, Р. В. Гершаник, А. М. Каневский и А. А. Лабас направляются в Ташкент по месту новой работы», действительно стоит дата: «16 октября 1941 года».

Лабасы оказались в поезде, сформированном Комитетом по делам искусств, до отказа забитом писателями, музыкантами,

художниками, актерами, работниками Радиокомитета. «В вагоне было как в переполненном трамвае, и хотя кроме папки с акварелями у меня в руках ничего не было, продвигаться было очень сложно. — Лабасу с Леони повезло попасть в купе, да еще вместе с самим Шостаковичем, которого с семьей перебросили из Ленинграда через линию фронта. — Всю дорогу Дмитрий Дмитриевич переживал, что художник Владимир Лебедев, который часто приходил к ним ночевать, в ту ночь не пришел, и он не смог его предупредить об эвакуации (Шостакович всячески сопротивлялся отъезду, но поступил категорический приказ из Смольного и 1 октября композитора с семьей, рукописью трех готовых частей Седьмой, Ленинградской, симфонии и двумя узлами самых необходимых вещей переправили на самолете в Москву. — *Н. С.)*… В купе было очень тесно, и мы, составив все чемоданы, соединили две скамейки, чтобы увеличить площадь, чтобы детям было где спать. На чемоданы, чтобы выровнять их, я положил плотную папку с акварелями».

Как-то утром в купе появился Ираклий Андроников и радостно объявил, что придумал, каким образом можно прекрасно спать сидя, что и продемонстрировал: снял с пояса ремень, перекинул его через кронштейн верхней полки и продел в него голову так, чтобы она поддерживалась ремнем. Шостакович сначала смеялся, но, испытав новшество на себе, одобрил. Лабас же моментально усовершенствовал андрониковскую придумку, заменив узкий ремень широким полотенцем. «С этого момента началась более удобная жизнь. Мы с Шостаковичем спали сидя, но все же раза два я уговорил его лечь и выспаться как следует. Он лег между скамьями на наших вещах и крепко заснул. Я мог внимательно рассмотреть удивительно тонкие музыкальные линии лба, носа, подбородка, овал лица… и быстро зарисовать гениального композитора нашего времени Дмитрия Шостаковича, который… спал на папке с моими акварелями серии „Москва в дни войны“…» Лабасовские заметки о путешествии, изобилующие милыми бытовыми подробностями, так далеки от его акварелей, запечатлевших дорогу в Ташкент. Подобной серии у него прежде не было: эти листы и вправду по-рембрандтовски загадочны и проникновенны. Краски буквально источают какую-то тревожную напряженность — не сразу даже узнаешь руку художника, настолько изменились настроение, колорит, поведение персонажей.

Через неделю Лабасы простились с Шостаковичами в Куйбышеве (туда был эвакуирован Большой театр). До Ташкента эшелон тащился почти месяц, и никто из знаменитых пассажиров «Поезда искусств» убыстрить движение состава был не в силах.

Лишь поезд с цветом советской кинематографии, в котором ехала всенародная любимица Любовь Орлова, «домчался» за 11 дней: за одну улыбку актрисы, а тем более спетую песенку начальники станций откуда-то добывали списанный паровоз и дотягивали состав до следующей станции. Раиса Вениаминовна с Юликом выехали через несколько дней после Лабаса со второй группой ГОСЕТа, в котором служила Александра Вениаминовна, но добрались до Самарканда только спустя полтора месяца. В дороге им тоже достались замечательные соседи — семья Фаворского. Юлий Лабас вспоминал, что к ним часто приходил Татлин со своей бандурой и пел; вместе с ним обычно был и его сын Володя, «белобрысый и белоглазый молчаливый юноша». Старший сын Татлина, как и оба сына Фаворского, Никита и Иван, и сын Фалька Валерик уйдут добровольцами и вместе с миллионами других сыновей, братьев и отцов погибнут на фронте.

Глава вторая
ТАШКЕНТ

Всех прибывших в Ташкент сначала разместили в техникуме на Педагогической улице. «Были заняты помещения институтов, школ, школы работали в три смены, институты теснились в одном здании, сливались учреждения, уплотнялись жилые дома. А эшелоны все шли и шли, и не только с плановыми эвакуированными, для которых город обязан был обеспечить жилье и помещение для предприятий, но в Ташкент еще устремилась масса людей самотеком, так называемых „диких“, бежавших от немцев, от бомбежек, от страха холодной военной зимы, голода», — вспоминала будущий биограф Марины Цветаевой Мария Белкина. Те, у кого были деньги, могли устроиться относительно прилично (комната в «Доме академиков», например, стоила 200 рублей в месяц). Люди без средств находили жилье подешевле: Анна Ахматова, вывезенная, как и Шостаковичи, из Ленинграда, платила 10 рублей за свою «келью» на Жуковского, 54.

Лабасам везло: сначала купе с Шостаковичем, затем крохотная, зато отдельная комната, считавшаяся по тем временам роскошью (она предназначалась кому-то из начальников «от искусства», чье семейство в ней не поместилось). «В Москве мы привыкли жить скромно, во всем себе отказывая. „Выжить“ для нас значило не прервать мою живопись, мое искусство, — пишет в своих записках Лабас. — В этом очень помогала исключительная самоотверженность Леони, ее умение жестко и рационально организовать наш быт, и, конечно, наша большая страстная любовь и готовность все сделать друг для друга. Но многие художники приехали с детьми, у некоторых были тяжелобольные жены. Им приходилось гораздо труднее». В воспоминаниях о житье-бытье в Ташкенте ни слова о сыне, который с матерью и теткой-инвалидом жил где-то рядом, — в конце декабря они переехали в Ташкент из Самарканда вместе с ГОСЕТом (для театра и для труппы наконец подготовили помещение в столице Узбекистана). Юлий Лабас тоже почти не пишет об отце — гораздо чаще в его воспоминаниях мелькает имя Фалька, который годы эвакуации провел в Самарканде. «Помню первую нашу встречу в номере гостиницы (вполне европейского вида), где мы временно приютились и откуда вскоре перебрались в комнатушку одноэтажной глинобитной мазанки на Туркестанской улице. Роберт Рафаилович, помнится, тогда затеял со мной на листке

школьной тетрадки в клеточку игру в „морской бой“, а в то же время пустился в горячий спор с братом, куда нам всем подаваться далее. Оба были уверены, что немцы доберутся до Самарканда через месяца два-три. Эммануил Рафаилович настаивал, что далее надо через Иран, уже оккупированный с Севера — нами и с Юга — англичанами, пробираться в Ирак, занятый английскими войсками под командой генерала Уайвелла. Роберт Рафаилович менее опасным считал бегство в сторону чанкайшистского Китая». Юлий Лабас, как мы неоднократно замечали, обладал фантастической памятью. Он часто фантазирует, но в его воспоминаниях довольно много достоверного. Действительно, до самой Сталинградской битвы возможность победы немцев очень многие не исключали: в 1942 году эвакуированные вообще плохо представляли себе происходящее на фронте. Отсюда и невероятные слухи о том, что Узбекистан вот-вот отделится от России, станет англо-американской колонией и поэтому следует срочно начинать учить английский язык.

Фальк в эвакуации почти не писал маслом — все время отнимало преподавание в местном художественном институте, к тому же ни красок, ни холстов не было. Фальку повезло достать их только летом 1943 года, когда он и написал несколько пейзажей маслом, а до этого работал исключительно гуашью, акварелью и карандашом, как Лабас и Татьяна Луговская, жившая с братом, поэтом Владимиром Луговским, совсем рядом (Лабас был знаком с Луговским еще по выставке, устроенной в конце 1920-х годов в Доме литераторов на Поварской). Лабасы жили в доме 44 по улице Жуковского, а Луговские, вдова Булгакова Елена Сергеевна, Ахматова и не раз цитируемая нами Мария Белкина с грудным сыном (ее муж, редактор журнала «Знамя», литературовед Анатолий Тарасенков, воевал на Балтике) — в доме 54. Где-то по соседству устроились Тышлер с женой, главный режиссер ГОСЕТа Соломон Михоэлс с женой получил комнату в общежитии Академии наук на Пушкинской, 84. Татьяна Луговская писала поразительно «живописные» письма: «Утром до работы бегала на этюды. Присядешь где-нибудь около грязного вонючего арыка и пишешь… в животе пусто, но душа ликует. Удивительно красивы огромные белые акации и похожие на пики тополя. Глиняные стены и дуваны, которые становятся розовыми от солнца. А плитка на дороге — сиреневая. Старые женщины еще ходили тогда в паранджах, и от них ложилась на землю голубая тень». «Странно было видеть женщин с закрытыми черными чадрами лицами, стариков на осликах, бедных, полунищих мужчин и женщин с голодными глазами и разодетых элегантных

дам, элегантность которых смотрелась вызывающе-нелепо», — вторит ей Лабас. Луговская, обладавшая редкой способностью передавать свои чувства на бумаге, этот контраст Ташкента, «где по улицам вместе с трамваями ходят верблюды и ослы», тоже заметила. В этом городе, писала она, «где даже вода пахнет пылью и дезинфекцией, где летом закипает на солнце вода, а зимой грязь, которой нет подобной в мире… собрались дамы-фифы и собралось горе со всего Союза…».

Лабас ходил по ташкентским улицам с этюдником. Ни денег, ни холстов, ни красок не было, да если бы и нашлись, мольберт в их каморке все равно поставить было бы негде. Счастье, что находились бумага и акварельные краски (наверное, выдавали в местном Союзе для заказных работ). «Я работал акварелью, пытался передать страх перед возможностью разрушения древнего прекрасного мира; подсознание подсказывало, что этот древний мир близок моим генетическим корням. В знойные летние дни под ослепительным солнечным светом, словно идущим из космоса, небо здесь кажется ближе, а бесконечность ощутимее. И цвет здесь другой, непривычный взгляду европейца. Совсем иная атмосфера — словно из сказок Тысяча и одной ночи. Мне хотелось передать вечность и древность восточной красоты, казавшейся зыбкой в эти страшные годы…»

Лучших иллюстраций к поэтичным описаниям Ташкента, чем лабасовские акварели, не найти. «Я брожу по улицам, словно слушаю музыку — так хороши эти аллеи тополей. Арыки, и тысячи разнообразных мостиков через арыки, и перспективы одноэтажных домов, которые кажутся еще ниже оттого, что так высоки тополя, — и южная жизнь на улице, и милые учтивые узбеки, — и базары, где изюм и орехи, — и благодатное солнце, — отчего я не был здесь прежде, отчего не попал сюда до войны», — записывает в дневнике Корней Иванович Чуковский, прежде не бывавший в этих местах. «Ташкент был мрачен и прекрасен одновременно. Мрачен войной, ранеными солдатами и больными беженцами, горьким запахом эвакуации, замкнутым, сухим, пыльным, сломами без окон на улицу — старым городом, городом чужой земли. Прекрасен — потому что красив, потому что юг, а главное, какой-то полной свободой: уже нечего терять, уже все страшное случилось… Листья здесь опадают совсем по-другому. Они сыпятся, словно из гербария, — зеленые или золотые, не поковерканные бурей: не мягкие или потрепанные. Они заполняют канавы. Их собирают в мешки. Калека ползет по ним» — таким увидел город поэт Владимир Луговской. Таков Ташкент и в акварелях Александра Лабаса: сине-желтые парки, пыль, цветущий абрикос, улицы, обсаженные тополями, одинокие

верблюды, щиты с военными сводками, инвалиды в шинелях.

Александр Аркадьевич потом и сам удивлялся, как все успевал: акварели, театр, диорамы-панорамы, плакаты для Окон Узтага (узбекского варианта «Окон РОСТА»), театр, выставки. В республике он, автор грандиозной диорамы «Большой Ферганский канал» на ВСХВ, пользовался авторитетом. Надзор за деятелями искусства ослаб, и казалось, после войны все будет совершенно иначе. Лабаса приняли в Союз художников Узбекистана, а Тышлеру за работу в театре присвоили звание заслуженного художника УзССР. «Классикам советского формализма» Лабасу и Тышлеру даже устроили персональные выставки. Валерий, сын жившего в Ташкенте художника Александра Николаевича Волкова, вспоминал, как отец наказал ему пойти посмотреть акварели Лабаса. «Не часто потом удавалось видеть произведения, так глубоко запавшие в душу. „Военная Москва“ Лабаса слилась для меня со временем и судьбой… Безмятежность и предчувствие войны, радость мира…»

В 1942 году Государственный музей истории и искусства народов УзССР заказал Лабасу панорамы «Северный Ташкентский канал» и «Великая Отечественная война». Дальше эскизов и макета дело не пошло, но удалось получить авансы и «рекомендательные письма», благодаря которым он сумел вызволить отправленную на хлопок жену. «Лонечка думала, что не вернется оттуда живой: руки окровавленные, сознание от палящего солнца путается. Дня через три к их полю подъехал грузовичок и из него вышел… ее Шурочка, вернее, выбежал и помчался, размахивая какой-то бумажкой». Помимо истории спасения Леони Беновны, Ольга Бескина-Лабас хорошо помнит и другие «ташкентские рассказы». О живописных базарах, на которых, как вспоминала Татьяна Луговская, ничего нельзя было купить («Фламандские натюрморты и узбекские узкие глаза. Орехи, сахар, сало, виноград и астрономические цены»), о званом обеде у министра культуры Узбекистана: «Был подан плов. Запахи невозможные, а все голодные. Гостей рассадили вокруг казана и предложили есть руками. Дядя Шура к подобному не привык, стеснялся, нервничал, отчего так и остался голодным. Зато Лонечке повезло: узнав, что она иностранка, хозяева выдали ей ложку, и она вволю налопалась вкуснейшего плова».

Александр Лабас и Леони Нойман были не только любящей, но и творческой парой. В конце 1942 года эвакуированный в Ташкент Московский театр Революции подписал с ними договор на оформление спектакля «Жила-была девушка». Художник Лабас с помощником Нойман обязались исполнить макет, рабочие чертежи и эскизы оформления (декораций, бутафорий, грима,

костюмов), за что им был назначен гонорар в четыре тысячи рублей. Другой заказ им удалось получить в Театре Ленинского комсомола.

Глава третья
ВОЗВРАЩЕНИЕ

«Из Ташкента в Россию двинулась почти вся масса беженцев 1941 года… Город снова делается провинциальным, сонным и чужим», — написала в июне 1943 года Анна Ахматова. Эшелоны пошли в обратный путь, с востока на запад. В Москву возвращались легально, по вызову (это называлось «реэвакуация»), и самотеком, однако без специального пропуска в столице не прописывали. Часто в своих комнатах москвичи находили совершенно незнакомых людей, которые самыми разными путями занимали чужую жилплощадь. Нередко квартиры забирали под свои нужды организации: квартира Пастернака в Лаврушинском, например, была превращена в штаб охраны зенитчиков, и теперь жить в ней было невозможно. «Вперемешку с битым стеклом и грязью на полу валялись затоптанные обрывки папиных рисунков», — с горечью писал Пастернак об учиненном разгроме своей первой жене, художнице Евгении Лурье (Лабас ее хорошо знал — они вместе учились во ВХУТЕМАСе). Картины отца, художника Леонида Пастернака, Борис Леонидович перед отъездом в Чистополь оставил на даче у соседа, но дом писателя Всеволода Иванова сгорел вместе с пастернаковским сундуком. Лабас же лишился не только многих оставленных в мастерской картин, но и ее самой.

В Москву они с Леони вернулись в октябре 1943 года вместе с труппой Театра Революции, переименованного в конце года в Театр драмы (а еще через несколько лет — в Театр имени Вл. Маяковского). В сентябре в Ташкенте сыграли в последний раз спектакль «Жила-была девушка», который супруги оформляли вдвоем (лабасовские акварели Москвы первых месяцев войны благополучно перекочевали на театральные задники). Оптимистическую пьесу о воинских подвигах советской молодежи написал молодой, но необычайно популярный поэт-«правдист» Виктор Гусев, чьи «Полюшко-поле» и «Песню о Москве» распевала вся страна. Его же стихами говорили герои музыкальной комедии «Свинарка и пастух», которую Иван Пырьев закончил в 1941 году, и картины «В шесть часов вечера после войны», выпущенной на экраны за год до победы. Зрители обожали эту, кажущуюся теперь такой наивной, ленту, в которой Пырьев невольно срежиссировал майский Парад Победы, салют и ликующую Москву[112].

До конца войны оставалось еще полтора года, но ход ее начал решительно меняться. «Я не помню за все время войны другого

такого периода, полного самых светлых надежд и лихорадочного ожидания победы, как конец 1943 года. Красная армия, отбив наступление под Курском, наступала на Орел», — писал драматург Александр Гладков, чью комедию «Давным-давно» (кстати, тоже в стихах) с неизменным аншлагом играл в Ташкенте Театр Революции[113]. Положение супругов Лабас, напротив, не вселяло никакого оптимизма. В 1942 году умер отец Александра Аркадьевича, Леони лишилась родителей и многих родственников, уничтоженных в Германии нацистами, а они вдвоем оказались на улице. В отсутствие хозяев в квартиру 36, как пишет Юлий Лабас, вселились две пролетарские семьи, разгородившие большую отцовскую комнату фанерными стенками на несколько закутков. Сначала бездомных прописал у себя дядя Лабаса, живший в переулке у железнодорожного моста с мрачным названием Газовый. Прописку сделали временную, из-за чего каждые два месяца приходилось ее продлевать, тратя время и силы на сбор нужных справок. Прописка была, но жить было негде, и они в буквальном смысле скитались по мастерским на Масловке. Летом 1944 года, благодаря усилиям Худфонда и тому обстоятельству, что Лабас приступил к исполнению панорамы, посвященной Сталинграду, их наконец прописали постоянно по адресу: «Городок Художника. Верхняя Масловка д. 15, кв. 77/63». Прописать прописали, но жилье давать никто не собирался — ответственным съемщиком комнаты площадью 8,08 квадратного метра числился художник Зенкевич, во время войны обосновавшийся на даче в Абрамцеве. Свою комнату Борис Александрович уступил временно, полагая, что лабасовская мастерская на улице Кирова вот-вот освободится. Но дело затянулось на многие годы.

Уезжая в эвакуацию, Лабас не успел оформить доверенность, квартплата своевременно не поступила, и одному из заводов выдали ордер на его замечательную комнату-мастерскую. Большую сорокаметровую комнату Лабас в свое время поделил сам — в одной половине он жил, а в другой работал. Теперь в ней разместились одинокий бухгалтер и семья рабочего. Началась бесконечная переписка за возвращение мастерской. «Считаю совершенно недопустимым тот факт, что при острейшей нужде в художественных мастерских в Москве одно из лучших помещений такого типа превращено в обыкновенное жилье, — говорилось в письме, подписанном председателем правления Художественного фонда скульптором Сергеем Меркуровым. — Художник, как правило, живет при своей мастерской, которая никак не может быть приравнена к мастерской ремесленного типа, куда мастер является ежедневно, чтобы отработать восемь часов. Художник

должен иметь возможность пользоваться мастерской в любое время суток, когда он в этом чувствует потребность, а это возможно лишь при условии проживания в мастерской».

Ни на особенности труда художника, ни на уникальность самого помещения («мастерская построена известным художником Архиповым и имеет правильное освещение и все условия для монументальной живописи»), ни на тот факт, что именно здесь выполнялись ответственные правительственные задания, никто не обращал внимания. В какие бы инстанции Лабас ни писал, кто бы его обращения ни подписывал, дело с мертвой точки не двигалось. «Прошу содействовать в возвращении мастерской художника А. Лабаса»; «Невозвращение мастерской повлечет за собой срыв его работ»; «А. А. Лабас является ценным членом нашего Союза»; «Учитывая распоряжение Моссовета от 3 июня 1943, коим вопрос об изъятии и заселении помещений, занятых мастерскими художников, разрешать не иначе как по согласованию с ХФ СССР, просим вашего срочного содействия в освобождении мастерской тов. Лабас»; «По нелепому недоразумению мастерская занята под жилье (чужое) и работы 25 лет обречены на гибель, так как они выброшены из мастерской и находятся в недопустимом состоянии… а сам Лабас не в состоянии продолжать свою плодотворную художественную работу» (список его заслуг, начиная с участия в Венецианской биеннале, парижской и нью-йорской выставках и кончая диорамами союзных республик на ВСХВ, прилагается) и т. д. и т. п.

Письма подписывали орденоносцы, лауреаты Сталинских премий и народные художники, за Лабаса просили Вера Мухина, Сергей Герасимов, Федор Федоровский. В какой-то момент в казенные тексты начал врываться вопль отчаяния. «Убедительно прошу не пропустить мою мастерскую в списке мастерских, подлежащих возврату, т. к. до настоящего времени еще положение катастрофическое — негде жить и негде работать», — умолял Лабас. Но у Мосгорисполкома были дела поважнее, чем возвращение комнаты художнику с непонятной фамилией.

> «Наконец прошлой ночью сообщили о полной капитуляции немцев, и, пока совсем не рассвело, не мог заснуть. Накануне вечером был на открытии выставки работ Удальцовой. Очень сильная и вольная живопись. Давно не был на таких выставках. В том, что открытие выставки совпало с окончанием войны, хочется видеть счастливое предзнаменование», — записал в дневнике 10 мая 1945 года художник-график Виктор Вакидин[114]. Но

столь оптимистично настроены были далеко не все. «На особое улучшение (в смысле свободы творчества) после войны для себя не надеюсь, так как видел тех людей, которые направляют искусство, и мне ясно, что они могут и захотят направлять только искусство сугубой простоты, — говорил поэт Илья Сельвинский. — Сейчас можно творить лишь по строгому заказу, и ничего другого делать нельзя…» Подобные мысли боялись высказывать вслух (находились люди, которые записывали крамольные высказывания и доносили куда следует)[115], но в переписке и дневниках они иногда проскальзывали. «Мне хочется спросить, не знаете ли, что делают в области живописи А. Тышлер, Д. Штеренберг, Никритин и другие одержимые, вроде Татлина? Не может быть, чтобы они тоже пошли по массовке? Я в это не верю», — писал освободившийся из лагеря художник Михаил Соколов Антонине Софроновой: въезд в Москву ему был запрещен, а так хотелось узнать, что происходит на воле. — «Неужели все так скатывается в „долину“ тишины и благополучия с горных высот бунтарства, поиска истины и прочая? Грустная картина! Нет, уж лучше околеть под забором, чем торговать собой, как проститутка. Старик Штеренберг оказался действительно благородной фигурой и остался верен искусству, без подмены его черт его знает чем… А что Тышлер? Не верится, что он стал только блестящим декоратором и работает лишь для театра… А Татлин? Где сей „муж великий“? Все „бредит“ или осел и остепенился и делает „задники“ натуралистические для художественного театра? Это после „Башни“ и после „Летатлина“…»[116]

Михаил Ксенофонтович Соколов был одним из тех, кто действительно пострадал за формализм. Он был арестован и отправлен в лагерь, откуда присылал крошечные рисунки на бумаге или конфетных обертках, которыми «любовались как живописными видениями… тайга, снег, сосны». Заброшенный на поселение в далекий Рыбинск, Соколов выспрашивал все подробности о художниках, тоскуя по друзьям, музеям и городской жизни. Судьба его сверстника Татлина, в молодости плававшего, как и он, матросом на кораблях, особенно его интересовала. Лабас, неожиданно сблизившийся с Татлиным в конце 1940-х годов — они оказались соседями по мастерским, — многое мог бы рассказать. Из множества литературных портретов,

оставленных Лабасом, портрет Татлина получился самым нежным и проникновенным, не говоря уже о портретах графических и живописных.

> «Владимир Евграфович Татлин — высокий, атлетического сложения, моряк в прошлом, еще юнгой не раз уходил в далекое плавание, был и у африканских берегов. Он умел увлекательно об этом рассказывать… Он мог быть матросом, капитаном или адмиралом — лучшую и более подходящую для этого внешность не часто встретишь.
>
> У него были коротко подстриженные светлые волосы, голова островатым орехом вверх и сидит на шее высоко. Говоря с ним, приходилось задирать голову изрядно вверх в ожидании от него неторопливого ответа. Иногда было непонятно, слушает ли он вас, — у него как будто немое выражение лица. Кажется, что он некрасив, с каким-то странным, несколько деревянным и даже отсутствующим взглядом. Но вот Татлин оживляется, ярко-зеленые глаза зажигаются пронзительными колючками, направленными на вас. Сильный, певучий голос начинает играть, переливаться, на лице появляется удивленное выражение и загадочная улыбка. Он еще насторожен, он не может вас раскусить, прощупать, с кем имеет дело — друг ли перед ним, и может ли им стать. Стоит ли раскрывать свою душу… поймут ли его, почувствуют ли?
>
> Таким я его встретил первый раз. Это было первое впечатление, которое резко изменилось, когда он почувствовал расположение ко мне. Куда девалось его суровое лицо немого дровосека, которое я увидел в первый момент! Передо мной был простой, добрый, обаятельный, чуткий ко всему живому, убежденный в своих взглядах, чувствующий в себе силу огромного таланта художник. Я тогда не мог предположить, что он станет настоящим большим моим другом на многие годы, до конца его жизни».

Татлин, бывший пятнадцатью годами старше Лабаса, принадлежал к кумирам его юности.

> «Его Башня родилась как наша мечта, как поэма о будущем. Сидя у железных дымящихся печек с трубами, уходящими в форточку, мы говорили об этой Башне, небывалой, спиралью уходящей в небесную высь

конструкции: „Вот, оказывается, какой может быть наша новая архитектура!“ Но Татлин был и живописцем. Его живопись казалась нам странной, совершенно не похожей на живопись других художников как по композиционному, так и по цветовому решению. Мы долго спорили о ней. Но вот мы увидели еще и контррельефы. „Что это такое? Кто он такой, этот таинственный человек, который нас так взбудоражил?“ — думал я, всматриваясь в его металлические рельефы, впившиеся, как осколок снаряда, в покрытую левкасом доску. Что он хочет сказать?

Мы жили рядом. Сначала в Москве на Мясницкой в доме 21, а после войны на Верхней Масловке. Я постоянно видел его работы, он много и упорно писал, рисовал, строил, изобретал, работал в театрах, любил сам делать макеты к постановкам. Татлин — тонкий, оригинальный живописец со своим колоритом — писал портреты, полевые цветы, пейзажи, натюрморты, часто незатейливые — стол, хлеб, нож, лук, кружка и т. д. В них он скупыми средствами достиг исключительной выразительности.

Татлин был художником широкого диапазона. Он мог участвовать в конструировании парохода, самолета, городского транспорта, а не только предметов быта… Рядом с картинами он вешал на стену свои чертежи и рисунки. Он изобрел в свое время летательный аппарат (Летатлин), прицеп к автобусу (мастерскую художника) и много другого. Он постоянно экспериментировал, исследуя свойства различных материалов. Когда к нему ни зайдешь, то если он не пишет, то всегда что-то мастерит — у него были золотые руки. Он все любил делать сам, был первоклассным столяром и слесарем, имел прекрасный набор инструментов, великолепно чувствовал материал. С восхищением показывал мне кусок дерева или металла: „Смотри, какая красота!“ А затем вытаскивал особый рубанок или необыкновенную пилу… Он любил строить и изобретать и пользовался любым случаем, чтобы что-нибудь усовершенствовать, будь то даже простая лестница для мастерской, полка, подрамник, стол или стул».

Автор легендарного «Летатлина» и «Башни Третьего Интернационала» в 1938 году был назначен главным художником павильона животноводства на ВСХВ, а потом подрабатывал в

театре, делая, как и все, «натуралистические задники». От прошлого у Татлина осталась неистребимая любовь к пению — среди множества лабасовских портретов Татлина на большинстве он изображен с любимой бандурой.

> «В молодости он выступал в ансамбле певцов и бандуристов и путешествовал с ними по Европе. Сам сделал несколько бандур, долго совершенствовал их — ведь он замечательно пел и играл… Иногда приходил ко мне с бандурой и просил: „Шурочка, настрой, у тебя же абсолютный слух“.
>
> Этот человек огромного самобытного таланта был заброшен, фактически загнан, находился в изоляции, ему наклеили ярлык формалиста завистливые, ограниченные, мелкие людишки. Архитектор Руднев, автор здания Московского университета, очень ценил Татлина и хотел поручить ему оформление всего здания. Татлин очень надеялся, но, видно, кто-то противодействовал его кандидатуре. Татлин был на десять голов выше тех, кто перегородил ему дорогу в искусстве. Не случись этого, трудно даже представить, какое огромное влияние он оказал бы на нашу культуру. Это художник-новатор с безупречным вкусом и огромного масштаба. Правильно о нем сказал на похоронах архитектор Руднев: умер настоящий художник — гигант, которого полюбят и оценят в будущем. Мы вместе встречали его последний Новый год. Владимир Евграфович с Александрой Николаевной и мы с Леони. Больше никого не было. Нам так хотелось».

Лабас тогда произнес такой тост: «Пью за гиганта, бывшего матроса с корабля, плавающего теперь в „герасимовском океане“ — кажется, в такой мутной воде нам еще никогда не приходилось плавать!» Татлин сначала засмеялся, а потом погрустнел. «Все-таки это ужасно: как могло случиться, что нашим искусством заправляет этот купчина с Охотного ряда? Конечно, это не может продолжаться вечно. Мне уже много лет, Шурочка. Ты, вероятно, дождешься других времен, а я — вряд ли».

ЧАСТЬ ДЕВЯТАЯ

Глава первая
ОЖИДАНИЕ ОТТЕПЕЛИ

6 марта 1949 года «Правда» напечатала статью Владимира Кеменова «Формалистические кривляния в живописи»: «Формализм не только неприемлем для нас идейно и политически, но он безусловно антихудожественен. Образы, созданные формализмом, антихудожественны прежде всего потому, что они с возмутительной безответственностью уродуют природу, нашу социалистическую действительность».

И все началось по второму кругу: опять искали врагов, опять исключали, опять закрывали. Виктор Вакидин, растеряв весь свой послевоенный оптимизм, записывал в дневнике: «В „Советском искусстве“ отчет о сессии Академии художеств, нечто вроде сводки с театра военных действий борьбы с… формализмом: „кубизм окончательно сдался, но еще сопротивляется импрессионизм. В его ликвидации теперь главная задача“. Кроме того, на сессии был окончательно разоблачен ряд критиков… упорно проповедующих антипатриотические взгляды. Ярким примером формалистической деятельности Бескина и его единомышленников служит тенденциозно проведенная летом сорок восьмого года дискуссия о формализме»[117]. Вот и «адвоката импрессионизма» Осипа Максимовича Бескина пустили в расход, к счастью, в переносном смысле.

В конце лета 1947 года возродили Академию художеств, пост президента которой занял Александр Герасимов. Академии отвели роль «пресса», которым намеревались раз и навсегда «прижать» несогласных с нормами соцреализма. Весной 1948 года на открытом партсобрании, которые тогда проводили в МОСХе регулярно, художникам сообщили о закрытии Музея нового западного искусства, «вреднейшего, антинародного, развращавшего их в течение стольких лет». Президент Академии художеств СССР А. М. Герасимов (не путать с однофамильцем, прекрасным живописцем Сергеем Михайловичем Герасимовым), обосновавшийся в бывшем морозовском особняке, был главным ненавистником ГМНЗИ. А за его ликвидацию отвечали двое функционеров-искусствоведов, чьи имена уже не раз мелькали на страницах нашего повествования, — Поликарп Лебедев и Петр Сысоев (последний обычно выступал перед членами МОСХа с идеологическими наставлениями).

В ходе борьбы с «тлетворным влиянием Запада» из рядов союза исключили Родченко и Степанову. Александра Осмеркина

отстранили от преподавания. Так же поступили и со многими живописцами, скульпторами и графиками. «Неужели жизнь кончилась так жалко и плачевно? Месяц тому назад… меня оплевали свои же товарищи художники. Ну, пусть обозвали формалистом — почетно это звание. Никогда не предам великих гениев искусства. Но меня втоптали в грязь… Искусство — нужно ли оно? …Что же будет, что ждет меня: безвременная смерть, как Штеренберга?» — записывала в дневнике Надежда Удальцова[118], которой припомнили связи с французским кубизмом, формалистические поиски 1930-х годов и расстрелянного мужа. Давид Петрович Штеренберг, вторично обвиненный в формализме, скончался в мае 1948 года. Спустя пять лет из жизни ушел Владимир Татлин, чья мастерская в 1953 году досталась Лабасу. Татлинская была чуть больше выделенной ему прежде, а у них с женой до сих пор не было ни квартиры, ни даже комнаты. В мастерской на Верхней Масловке жить приходилось в походных условиях, столь поэтично описанных Юрием Трифоновым, женатым в ту пору на дочери художника Амшея Нюренберга: «И я жил в странном доме на Масловке, который был построен в тридцатых годах с расчетом на то, что тут поселятся дружные, жизнерадостные творцы пролетарского искусства, не озабоченные ничем, кроме своего дела, своего мчанья вперед, поэтому как на вокзале: одна уборная и один водопроводный кран на этаж, где жили человек двадцать. Жили как бы начерно, наспех… Но удивительно: художники и вправду не обращали внимания на житейскую чепуху вроде необходимости ждать очереди в туалет или бегать с ведрами за водой по коридору»[119]. Трифонов, как и положено литератору, романтизирует ситуацию. Леони же через день приходилось ездить к Хильде Ангаровой[120] с кастрюльками и грязным бельем; пока варился обед и сушилось белье, она, чтобы не терять времени, печатала на машинке.

После войны Леони занялась литературными переводами. На первых порах ей помогала Хильда, считавшаяся одним из лучших переводчиков на немецкий язык. Кого только той не пришлось переводить: Гоголя и Достоевского, Лескова и Чехова, Горького и Леонида Андреева, Гроссмана, Каверина, Распутина, Гранина, Тендрякова, Эренбурга, Трифонова, Панову, Фадеева, Шолохова. Хильда, она же Гильда Арнольдовна, родилась в Германии и, как и Леони, училась в художественном институте (мечтала стать скульптором). Ей было всего двадцать, когда в Берлине она встретила Алексея Ангарова, за которого через год вышла замуж. Быть женой художника оказалось гораздо безопаснее, нежели супругой заведующего культурно-просветительным отделом ЦК: Ангарова арестовали летом 1937 года, и точная дата его смерти

не известна до сих пор. Красавица Хильда, одна из любимейших моделей Лабаса, отделалась легким испугом (кажется, супруги к тому времени расстались, но кого это тогда останавливало?). Не исключено, что спасло ее дальнее родство с Лионом Фейхтвангером, бывшим в фаворе у властей. Немецкий писатель лично присутствовал на процессе антисоветского троцкистского центра и встречался в Кремле со Сталиным, а по возвращении во Францию (в 1933 году, с приходом к власти Гитлера, из Германии ему пришлось уехать) написал книгу «Москва 1937», в которой воспел социализм. «Ученым, писателям, художникам, актерам хорошо живется в Советском Союзе. Их не только ценит государство, которое бережет их, балует почетом и высокими окладами; они не только имеют в своем распоряжении все нужные им для работы пособия и никого из них не тревожит вопрос, принесет ли им доход то, что они делают…» — уверял Фейхтвангер западного читателя.

В 1952 году Хильду Ангарову приняли в Союз писателей. Членство в нем не только давало определенные блага при распределении переводов, но и сулило решение ряда житейских проблем — от поликлиники и ателье до путевок, билетов, продуктовых заказов и покупки книг. Кое-что от Хильды перепадало и Лабасам, поскольку у Леони дело дальше членства в Литфонде не пошло. Хильда была настоящей подругой: когда у Лабасов не было денег, давала взаймы, брала с собой в Коктебель (домик и столовая в писательском пансионате — несбыточная мечта советского отдыхающего) и на дачу, которую снимала в Подмосковье. Лабасы жили тихо и замкнуто, а светская красавица Хильда, окруженная поклонниками, открыто и шумно. В 1960-х годах, когда разрешили поездки в ГДР, она постоянно привозила Леони то платье, то туфли, а однажды в чемодане оказалась настоящая шуба. Дочка Ниночка (тоже красавица и частая модель Лабаса) уже успела похвалиться обновкой перед подружками, но не тут-то было. «Шубка для Леони, — заявила мать. — Ей нужно хорошо выглядеть — она жена великого художника, а одета черт знает как». Нина Алексеевна Ангарова с юмором пересказывала эту и другие истории, связанные с семейством Лабас, к которым в юности немного ревновала маму. Ей приходилось выстаивать огромные очереди за билетами на московские кинофестивали (притом что для членов СП составлялись особые списки на просмотры), которые затем отдавались Лабасам. «Шурочка должен расширять свой кругозор! Ему, великому художнику, нужно видеть, как снимают на Западе», — объясняла ей мать.

В 1958 году Лабас закончил последнюю из своих панорам — «Разрушенный и возрожденный Сталинград» для Всемирной

выставки в Брюсселе. Разную мелочовку вроде эскизов для значков ему иногда подбрасывали, но зарабатывала теперь в основном Леони: переводила статьи для журналов, подрабатывала в Институте усовершенствования учителей, занималась с учениками немецким языком. Одно время даже расписывала «по Шурочкиным эскизам» белые фаянсовые тарелочки (то ли «неликвид» электрических изоляторов, то ли — химической посуды), которыми бойко торговали на рынке перекупщики. А еще переводила на ткань разноцветных попугайчиков (опять же нарисованных его рукой), которых рукодельницы вышивали на скатертях и подушках. Леони Беновна и Александр Аркадьевич потом с гордостью говорили, что многие покупали такую «тряпочку» просто как картинку — чтобы повесить в рамочку (быть может, у кого-то до сих пор сохранился «Лабас на пяльцах»?). В конце 1950-х годов Леони дали на перевод рассказы Владимира Солоухина, потом биографию маршала Ворошилова. Культурный обмен с ГДР набирал обороты, в Москве открылся магазин «Дружба», где продавались книги стран социалистической демократии, в том числе черно-белые альбомы, из которых черпалась большая часть познаний о зарубежном искусстве. В начале 1960-х годов Леони Нойман перевела веселую детскую повесть «Баранкин, будь человеком!» Валерия Медведева и роман Евгения Пермяка «Сказка о сером волке». «Сказка» Пермяка, которую она переводила вместе с Марией Рифкиной, была отнюдь не детским чтением, а идеологически выверенным произведением: брат-колхозник убеждал брата-фермера, эмигранта из далекой Америки, в преимуществах социалистического строя. Переводчиком знаменитой повести Чингиза Айтматова «Первый учитель» на немецкий язык стала тоже Л. Б. Нойман.

Глава вторая
ЖЕНЫ ГЕНИАЛЬНЫХ МУЖЕЙ

Прожив столько лет в Москве, Леони до конца дней говорила на ломаном русском (со стороны казалось, что она сначала мысленно проговаривала текст на родном, немецком, а потом сама же себя переводила, делая нелепые ошибки и неправильные ударения). Особенно забавно было наблюдать, когда ее соотечественники собирались вместе: на немецком языке они разговаривали лишь между собой, а на людях — только на русском. «Говорившие с сильным акцентом, путая роды и падежи, они при этом постоянно критиковали друг друга: „Как можешь ти так плехо и неправильный говорить?“ Это было так по-детски мило! — вспоминает Ольга Бескина-Лабас. — Взрослые, много испытавшие и многого достигшие в жизни, они совершенно не слышали своих ошибок, зато прекрасно слышали чужие». Кого-то коверканье слов раздражает: человека с хорошим слухом выводят из себя фальшивые ноты, кто-то не выносит шуршание наждака, а одна дама отказала поклоннику лишь только из-за того, что тот говорил «сорочка» вместо «рубашка» и ничего с собой поделать не мог. Лабас, говоривший на прекрасном русском языке, ошибок жены не замечал — для него она была совершенством во всем. В отношениях супругов царила абсолютная гармония. Причем духовная близость вовсе не отрицала физической, хотя писатель Евгений Пермяк (которого тогда переводила Леони) в новом своем романе, написанном в 1962 году, уверял читателей, что при социализме физическая сторона брака не столь уж и важна.

«При близости и любви как бы замедляется время и, кажется, совсем останавливается. Наступает самое счастливое мгновение в жизни, и подсознательно его жаждешь остановить. Слияние физического и душевного… это самая высокая ступень чувств и ощущений, это поразительная ясность в неясности чувств… это вершина возвышенного творчества. Как радостны мгновения, счастливые, волнующие и беспечно свободные, всеохватывающие своим проникновением в тайны Вселенной. Человеческое тепло с любовью и страстью, сердечное тепло любящего сердца, восхищение близостью любимого человека, соприкосновение, улыбка, глаза — как много они говорят. Формы, линии, какая божественная музыка во всем, если есть любовь…» — писал семидесятилетний Лабас.

Они были так влюблены, что казались друг другу совершенством. Он — невысокий, можно даже сказать маленький,

мужчина далеко не атлетического телосложения (рост 160 сантиметров, никаким спортом никогда не занимался). Она и вовсе крошка — меньше 150 сантимеров с подростковым размером ноги. Однажды, устав выслушивать дифирамбы обожаемому Шурочке, подруга пошутила: «Лони, ну он же у тебя все-таки не Ален Делон!» И в ответ услышала: «Мне всегда казалось, что у тебя, моя дорогая, тонкий вкус… Ален Делон — красавчик, а Шурочка красив настоящей глубокой красотой…»

Шура Лабас нашел идеальную спутницу не сразу. Две неудачные попытки, зато в третий раз повезло. Жаль, конечно, что время для творчества оказалось не самым подходящим, что лучшее уже было написано… Леони не пришлось убеждать его в том, что он талантлив, уникален и неповторим — Лабас знал это и без нее. Ей оставалось лишь поклоняться его таланту, что она и делала до последней минуты. У меня перед глазами столько примеров идеальных жен, что впору писать исследование о психотипе подруги Художника, готовой отказаться от собственного творчества и денно и нощно служить гению: собирать газетные вырезки, печатать, вести переписку и бухгалтерию, не говоря уже о заботе о правильном питании и постоянно теряемых шарфах и перчатках. Образцовой женой была, например, супруга лабасовского учителя Кончаловского Ольга Васильевна, урожденная Сурикова. Ровно в два часа и ни минутой позже эта величественная дама приносила мужу в мастерскую обед. «Если Петр Петрович к обеду не напишет картину и не покажет Ольге Васильевне в окно (мастерская была напротив квартиры), Ольга Васильевна не принесет ему обеда…» — шутил его сосед Георгий Якулов, чья собственная жена постоянно ставила организованность и трудоспособность Кончаловского ему в пример.

На Леони Нойман, как и на большинстве советских жен, лежала самая тяжелая ответственность — устройство того самого быта, что способен растоптать и уничтожить любые, самые высокие чувства. Такая, казалось бы, далеко не возвышенная материя во многом определяла семейный уклад. Читая воспоминания о Булгакове, к примеру, постоянно наталкиваешься на рассказы не только о преданности Елены Сергеевны, но и о том, как артистично ей удавалось организовать их повседневную жизнь. «Появился дом, где он ежедневно, ежечасно чувствовал, что он не неудачник, а писатель, делающий важное дело, талантливый писатель, не имеющий права сомневаться в своем назначении… Я задумывался не раз, как это получилось? — писал друг Булгакова, сценарист Сергей Ермолинский. — Не только силой чистой любви, но и силой жизни, жаждой радости, жаждой

честолюбивого и прекрасного самоутверждения возникает удивительная способность к созиданию счастья. Даже вопреки самым тяжелым, трудным обстоятельствам»[121].

У Лабасов, в отличие от Булгаковых, своей квартиры не было больше четверти века, поэтому «счастьем и довольством» дом их сиять не мог по определению, но и бедности в нем тоже не чувствовалось. Хозяйство Леони вела экономно, у нее никогда ничего не пропадало и не выбрасывалось, стол неизменно красиво сервировался — салфетки, приборы. «Благородная скромность» давалась ей непросто — и когда они были помоложе, и когда оба вышли на пенсию. Денег на портних не было, поэтому она все шила и перешивала сама, делая все возможное и невозможное, чтобы они с мужем не выглядели потрепанными. Леони любила яркие цвета: когда в 1960-х годах в моду вошла пластмасса, покупала несколько ниток дешевых бус, перенизывала их и, несмотря на возраст, щеголяла в эффектных украшениях; ездила с приятельницами в магазинчики, где распродавали остатки тканей (любимый всеми «Мерный лоскут» с изобилием «уцененки»), шила из цветной материи шарфики и косыночки, которые были ее слабостью.

Главной же ее заботой был обожаемый Шурочка. В начале их совместной жизни ей удалось «достать» для него заграничные краски. Положив коробку на тумбочку, весь вечер с замиранием сердца она прождала его, а он, как назло, пришел глубоко за полночь, да еще навеселе (в молодости Александр Аркадьевич, конечно же, «выпивал», как и положено художнику, но никогда не «пил»). Ну и заснул, не обратив внимания на подарок. «Я решиль, что вышель замуж за русский алкоголик. Не заметить новый краска!» — смеялась она, рассказывая эту историю. О холсте, красках и бумаге мечтали десятилетиями. Особенно чувствовалась обделенность хорошим материалом после походов в музей. «Очень позавидовала хорошему холсту на картинах Матисса, а особенно у Дерена в Nature mort’e с белой вазой. Самые белые места — оставлен холст фарфоровой ровности. И еще позавидовала краскам», — записывает в дневнике, вернувшись из Музея нового западного искусства, Татьяна Маврина. А недоступная бумага, даже простая, писчая: как все радовались ее появлению после присоединения Прибалтики в 1940 году.

Хозяйкой в доме была Леони. Не то чтобы Лабас был у жены под каблуком, нет — все знавшие его в один голос говорят, что он, когда хотел, становился упрямым и настойчивым. Просто она действовала на него удивительным образом: «У моей Леони, я это сразу заметил, была способность быстро угадывать, в чем

причина моих переживаний, страданий, мук. Она решительно все понимала, и это приводило меня в равновесие». Жили они удивительно дружно — за полвека ни одной серьезной размолвки. Мало того что она была его главным судьей и советчиком, он никому и никогда не позволял находиться в мастерской во время работы, только ей одной. Пока Леони не приходила и не садилась у него за спиной, он нервничал и не мог спокойно работать. Она считала его великим художником, а он безоговорочно доверял ее вкусу, гордился ее образованностью и вообще «западностью».

Очень похожий расклад сил, только в других декорациях, образовался в семье Марка Шагала и Беллы Розенфельд, покинувших в 1922 году Советскую Россию. Образованная, прекрасно говорившая по-немецки, умевшая себя вести в самом изысканном обществе, Белла была не только музой, женой и возлюбленной. Она вела все дела мужа, занятого, как и подобает Мастеру, исключительно собственным творчеством. Шагал боготворил жену. «С давних пор и по сей день она, одетая в белое или черное, парит на моих картинах, озаряет мой путь в искусстве. Ни одной картины, ни одной гравюры я не заканчиваю, пока не услышу ее „да“ или „нет“… Я чувствовал что-то необъяснимое, когда ее не было за спиной. Долгие годы ее любовь освещала все, что я делал, — говорил он. — Она чувствовала меня, она была частью моих сумасшедших фантазий, которые никогда не казались ей странными»[122]. Белла была для Шагала высшим судьей — даже когда ее мнение противоречило его собственному. Он и на жизнь, как заметил один из близких друзей этой пары, смотрел глазами Беллы. Леони тоже была для своего мужа главным арбитром. Племянница, которая часто позировала дяде, в лицах описывает сцену, которая повторялась в мастерской на Масловке с завидной регулярностью.

Леони Беновна. Шурочка, мне кажется, здесь нужно взять сильнее.

Александр Аркадьевич (раздраженно). Нет-нет, ни в коем случае.

Через какое-то время:

Александр Аркадьевич. А сейчас?

Леони Беновна. Теперь много лучше.

Связав свою жизнь с Лабасом, Леони без особых усилий отдалила друзей, которые, по ее мнению, дурно на него влияли. Супругов нельзя было назвать светскими, в отличие от живших за стеной сестер Идельсон (не столько поэтичной Раисы, сколько Александры, напоминавшей пушкинскую Ольгу, тогда как ее младшая сестра была типичной Татьяной). Лабасы

довольствовались общением друг с другом — им этого вполне хватало. Жесткость Леони далеко не всем пришлась по нраву: после их переезда на Масловку в квартире на улице Кирова ее не горели особым желанием видеть, посему Александр Аркадьевич предпочитал появляться там в одиночестве. Юлий Лабас вспоминал, что круг общения отца в предвоенные годы, да и после войны в значительной мере состоял из друзей горячо любимой им мачехи (у них были прекрасные отношения с детства — маленький Юлик, благодаря урокам бабушки Жанетты, разговаривал с Леони по-немецки, а та выплескивала на него все неизрасходованные материнские чувства). Юлий Александрович относился к ним с некоторой долей иронии:

> «Это все были высокопорядочные и очень чистые люди. Их наивный идеализм служил иммунитетом от разочарования и скепсиса, которым была поражена большая часть нашей интеллигенции уже в конце сороковых, а тем более после смерти Сталина (столь долгожданной для многих из нас!). Эти немецкоязычные эмигранты, пожизненно застрявшие в Москве, продолжали по-детски верить в то, что для громадного большинства интеллигентных москвичей стало предметом… бесчисленных издевательских анекдотов».

И Юлий, и его двоюродная сестра Ольга вспоминают, как оберегала Леони Беновна покой Александра Аркадьевича в конце 1970-х годов, когда дальние поездки им были уже противопоказаны. Теперь летом они снимали дачу в Подмосковье, где Леони Беновна устанавливала жесточайший распорядок дня: до пяти часов вечера никто не смел перешагнуть порог их дома: Александр Аркадьевич работает! Зато вечером, как было принято в старых дачных поселках, ходили друг к другу в гости, пили на террасе чай или что покрепче, играли в преферанс. К Лабасам приходили из любопытства — посмотреть на художника, чье имя вновь приобретало известность. Марк Уральский, один из самых преданных почитателей искусства Лабаса, бывший в ту пору совсем молодым человеком, вспоминает оплошность, с которой началась его дружба с Леони Беновной и Александром Аркадьевичем: он вытащил из банки одну из кисточек и что-то небрежно намазал на листе бумаги. «Какая бестактность, какая нескромность — посметь взять просто так, мимоходом, кисть Мастера», — возмутилась Леони Беновна, никогда не делавшая тайны из своего поклонения мужу.

Глава третья
МЕЧТЫ О ВЫСТАВКЕ

Как живется художнику, которого не выставляют? Точно так же, как поэту, которого не печатают, или режиссеру, которому не дают снимать. Писатели, те хотя бы с риском для жизни читали «в узкому кругу»: сохранилось немало свидетельств с описаниями читок глав из «Мастера» Булгаковым и из «Доктора Живаго» Пастернаком. Рукописи, как известно, не горят, и фильмы «на полках» тоже дождались своего срока, если, конечно, пленку не успели смыть, как «Бежин луг» Эйзенштейна. Ну а художникам каково без зрителя? Кое-кто еще помнит «квартирные выставки» в особнячке Нины Стивенс в Гагаринском переулке или в квартире коллекционера Георгия Костаки на юго-западе или дома у пианиста Святослава Рихтера. «Квартирные» и однодневные выставки в академгородках и домах ученых были приметой 1960-х годов (после разгрома в Манеже иного способа выставляться у представителей «другого искусства» не существовало). Пионером же «закрытых показов» стал Роберт Фальк, изредка, по воскресеньям, развешивавший в мастерской в доме Перцова свои картины — Рихтер называл эти его «выступления» «концертами Фалька». Терять Фальку было нечего, он и без того пребывал в немилости. Даже после смерти его не переставали пинать: от одного вида фальковской «Обнаженной» на знаменитой выставке в Манеже Хрущев впал в форменную истерику. В дневниках Вакидина есть запись выступления на первом мосховском собрании Нового, 1953 года, на котором Александр Герасимов заявил: «Хотя формализм и потушили, но пепел не затоптали, почему всегда, при благоприятном ветре, он может вспыхнуть». Кто-то из сидевших в зале потребовал оратора конкретизировать и назвать имена. «Пожалуйста. Например, Фальк, он главный у них»[123].

Лабас в отличие от Фалька, с которым время от времени встречался на улице Кирова у Раисы Вениаминовны, с конца 1940-х годов тихо сидел на Масловке, зарабатывая диорамами на темы промышленности и сельского хозяйства. «Чужих» к себе в мастерскую он не пускал, зато «своим» картины показывал охотно, причем на любой стадии. «Понимающему человеку можно и в незаконченном виде показать, даже перевернув вверх ногами. Кандинский у нас во Вхутемасе всегда так делал, уверяя, что композиция все равно держаться будет», — говорил Лабас. А вот Пластова, чье имя с недавнего времени сделалось символом

высших достижений отечественной реалистической живописи (даже солидная премия его имени в 2012 году была учреждена), не пустил. И, как нарочно, пластовский голос оказался решающим, когда Лабасу в очередной раз затормозили обещанную выставку.

Если бы все сложилось удачно, то «персоналка» вполне могла бы состояться уже вскоре после победы: выставка в 1943 году в Ташкенте прошла хорошо, панорамы-диорамы, которые он продолжал выдавать на-гора, компенсировали отдельные негативные моменты его творческой биографии. В плане МОСХа на 1946 год значились выставки Кончаловского, Куприна, Николая Ульянова, Богородского, а также Лабаса и Денисовского плюс две посмертные — Машкова и Лентулова; следом за живописцами шли скульпторы: Иосиф Чайков, Борис Королев, Иван Ефимов и Сарра Лебедева. Однако уже в следующем году большая часть вышеперечисленных имен из списка была вычеркнута (за исключением разве что Кончаловского, удостоенного звания народного художника и двух персональных выставок подряд, четырнадцатой и пятнадцатой по счету).

В свете развернувшейся по всему художественному фронту борьбы с «низкопоклонством перед Западом» Лабасу лучше было о себе лишний раз не напоминать. А еще надежнее — вообще на время исчезнуть из столицы, как сделал старый друг Саша Тышлер. На полученную за спектакль «Фрейлехс» Сталинскую премию второй степени (вместе с ним в 1946 году были награждены и два самых знаменитых советских еврея — Михоэлс и Зускин) тот купил землю и по собственному проекту построил домик в Подмосковье, где писал пейзажи, букеты и резал из дерева бесконечных «Дриад» и «Невест». В ГОСЕТе Тышлер больше не служил — театр был ликвидирован, Михоэлс с Зускиным тоже. Сцену из александровского «Цирка», где оба поют колыбельную на идиш, мгновенно вырезали — быть евреем в СССР было столь же опасно, как и негром в США. Тышлер, по счастью, в Антифашистском еврейском комитете, который был поголовно расстрелян, не состоял: большую часть года он жил у себя в Верее — брал зонт, этюдник и уходил «на натуру», признаваясь потом, что природа его и спасла. Любопытно, но в начале 1950-х Лабас тоже постепенно стал возвращаться к пейзажу: он писал не только полюбившиеся ему задолго до войны московские улицы и виды Абрамцева, но море и горы в Коктебеле, где впервые оказался в 1954 году.

Жаль, что Александр Аркадьевич начал вести дневник только в 1956 году. Юлий Лабас пишет, что отец советскую власть вслух никогда не проклинал. «Брюзжал только по поводу разных ее

досадных „ошибок“… Правда, может быть, он, как и многие чудом уцелевшие люди его поколения, просто боялся откровенничать даже с самим собой?» В дневниках Александр Аркадьевич действительно не распространяется на подобные темы, а все больше возвращается в прошлое или размышляет о природе искусства. Вспоминает расстрелянного в 1937-м брата, реабилитированного «по вновь открывшимся обстоятельствам» и «за отсутствием состава преступления» посмертно (как и миллионы соотечественников), но о смерти Сталина и о XX съезде — ни слова. Племяннице, правда, он признавался, что не мог понять знакомых, которые рыдали от горя: «Воспитанное во мне чувство, что нельзя радоваться чьей бы то ни было смерти, „боролось“ с чувством радости, когда объявили о его смерти».

«Мой оптимизм — это мой враг и мой друг. С одной стороны, я верю во все лучшее и стараюсь и у людей видеть прежде всего лучшие стороны. Все другое я вижу потом и, к сожалению, иногда поздно, отчего имею большие разочарования… Вот почему оптимизм для меня часто является врагом, но он же меня и спасал во все самые тяжелые времена, которых бывало немало. Благодаря ему я вновь обретал силы жить и бороться. В конце концов, лучше быть оптимистом, ошибаться и находиться в подвешенном состоянии, как это было у меня на протяжении многих и многих лет. Вот почему я хочу рассказать о нашей жизни тем, кто прочтет мои тетради спустя 25 лет, — записал Лабас в 1961 году. — Я надеюсь, что к этому времени все прояснится и будет дана всему справедливая оценка. Я также уверен, что мое искусство займет свое место, а многие, гремящие сейчас своей пустотой, — свое. Мне ставили большие преграды в течение многих лет, да и сейчас я их чувствую. Оно и понятно, столько лет в искусстве все живое колотили герасимовской палкой: не так просто сразу разобраться, что хорошо и что плохо. Это невыгодно сегодня не только тем, кто действовал этой самой герасимовской палкой, но и тем, кто приспособился и не сопротивлялся ее ударам, а наоборот, шел на компромисс со своей совестью.

Кстати, многие из тех, кто ему хорошо служил и был им обласкан, сегодня тормозят наше искусство. Только одиночки устояли и не пошли ни на какие уступки. Вот им-то и было особенно тяжело видеть, как их товарищи, часто даже в известной мере одаренные, в погоне за благополучием предавали своих же коллег, более стойких и мужественных».

Судя по лабасовским воспоминаниям, за всю свою жизнь он по-настоящему презирал только двоих — Александра Герасимова и сменившего его на посту президента Академии художеств

Владимира Серова. В 1948 году Герасимов топал ногами и кричал, что повесит любого, кто осмелится выставить Пикассо, а спустя пять лет в Музее изобразительных искусств открылась выставка к 75-летию Пабло Пикассо, а еще спустя несколько лет о нем вышла тонкая брошюра, значившая для того поколения много больше, чем капитальная монография. «Теперь [всюду] передвижники и только передвижники. Вчера узнала, что Врубеля больше нет в Третьяковской галерее, и Коровина, и С. Герасимова, Бубнового валета… Музей Пушкина свернут», — писала в 1951 году в дневнике Надежда Удальцова. В марте 1953 года в залах музея на Волхонке еще красовались витрины с подарками Сталину, а к концу года на стенах уже висели полотна импрессионистов из ликвидированного Музея нового западного искусства.

Изоляция от остального мира, говорил потом Лабас, лично для него была самым тяжелым испытанием в годы «железного занавеса» — почти 20 лет художники жили в полном неведении о происходящем в мировом искусстве. Андрей Гончаров, соратник Лабаса по ОСТу, не побоялся открыто сказать о чувстве страха, с которым столько лет жило все художественное сообщество, и о том, что без чувства свободы настоящего искусства быть не может. При таком повороте событий вновь забрезжила надежда на персональную выставку. Пластов обнадежил, пообещав ему, что с этим заминки не будет. Вскоре на Масловку прибыла комиссия секции живописи, в которой в ту пору председательствовал Федор Шурпин, вошедший в историю эпохальной картиной «Утро нашей Родины» со Сталиным на фоне индустриального пейзажа. Состав комиссии был соответствующий: Пластов, Соломин, Кугач и Рычагов, все как один из оппозиционного Лабасу лагеря. «Пластов, как мне потом сказали, вел себя за моей спиной отвратительно и всячески тормозил выставку. После этого я с ним стал лишь сухо здороваться».

В 1956 году выставки не случилось, но ряд лабасовских работ оказался на выставках акварели московских художников, а также на юбилейной в Манеже, устроенной к 30-летию МОСХа. Многие из представленных в ретроспективном отделе выставки до нее не дожили: в 1953 году скончались Осмеркин и Татлин, в 1958 году — Фальк. Петр Митурич умер в 1956 году. «Это был честнейший человек, подлинный художник, открыватель. Сталкиваясь с подозрительной обстановкой, суррогатом, ремесленничеством и спекуляцией, он начинал задыхаться. Он мог жить только там, где был чистый воздух искусства, — писал Лабас о Митуриче. — Во время нашей последней встречи на почтамте он признался, что

живется ему неважно, что он совсем перестал рисовать и писать и что кормит его сын.

— А почему, Петр Васильевич?

— Да, понимаете, Александр Аркадьевич, сколько можно работать и класть на полку или к стенке. Ведь уже и так до потолка. И никому это не нужно, и никто этим не интересуется.

— Ну, знаете, — заметил я, — с искусством так бывает: сегодня не интересуются, а завтра очень даже могут интересоваться».

ЧАСТЬ ДЕСЯТАЯ

Глава первая
ВТОРОЕ ДЫХАНИЕ

Иностранные корреспонденты вспоминают СССР конца 1950-х годов как прекрасную страну. Советские граждане буквально пьянели от свободы — очевидцы утверждают, что подобной эйфории не было даже в начале горбачевской перестройки. Привычный мир, казалось, рухнул, и люди плохо понимали, что теперь позволено, а что — нет. Французский журналист был потрясен: он снимал валявшихся на главных улицах пьяных, а московские милиционеры не обращали на него никакого внимания. Летом 1957 года в город ворвалась пестрая, шумная толпа и заполнила все центральные площади. О Фестивале молодежи и студентов Лабас всегда рассказывал с восторгом. Непривычные лица — желтые, черные, белые, незнакомые эмоции, зажигательные ритмы, новые краски; иностранцы всегда были редкостью, а тут их в одночасье собралось несметное количество. В бедно одетой московской толпе люди «оттуда» сразу выделялись: достаточно посмотреть тогдашнюю хронику или комедию «Девушка с гитарой» молодого Эльдара Рязанова, «запустившего» в кадр самые эффектные фестивальные типажи. За происходящим в столице следила вся страна: радио и оба телеканала (а их в ту пору и было всего два) на протяжении пятнадцати дней вели ежедневные трансляции. «Понимаешь, Олечка, — объяснял Александр Аркадьевич племяннице, — мы всегда жили надеждой. Я и сейчас свято верю, что наступят времена без границ и дискриминаций. Ты обязательно будешь жить совсем в другом мире — в том, о котором мы всегда мечтали». Все люди — братья, ни войн, ни расовых предрассудков быть не должно — иначе лабасовское поколение будущего себе не представляло. «Расовая неприязнь — отвратительное явление. Все народы имеют светлые умы, таланты и гениев, но среди каждой нации встречаются бездари и преступники», — записывал Александр Аркадьевич в своих тетрадях.

Благодаря официальной установке на «борьбу за мир», апофеозом которой стал фестиваль, была прорвана культурная блокада. В парке Горького открылась художественная выставка, на которой были представлены все направления современного мирового искусства — вплоть до абстракционизма (это слово страшно было даже произносить), а в большом павильоне была организована Международная студия скульптуры и рисунка, где за мольбертами сидели художники — молодые и не очень, в том

числе 57-летний Лабас. Судя по необычайно свежим, прямо-таки воздушным акварелям серии «Фестиваль», он явно был на подъеме. Этот «боевой задор» еще несколько лет будет чувствоваться в его работах. Сравнение странное, но восторг художника от неожиданно открывшегося мира был близок к состоянию юного Шуры Лабаса, когда 40 лет назад, осенью 1917-го, он метался по городу, стараясь все рассмотреть. На Первом международном конкурсе имени Чайковского в 1958 году он будет рисовать Вана Клиберна, в которого влюбилась вся страна, — американский пианист был для него столь же интересен, как и 40 лет назад Ленин.

Специальный пропуск в Международную студию выдавали далеко не всем желающим. Анатолий Зверев уверял, что прорвался в павильон, показав вместо пропуска коробку из-под сигарет, за что был бит студентами Суриковского института. Судя по лабасовским воспоминаниям, в студии им позировали самые экзотические модели.

> «Сегодня с утра писали негритянку; ее темная кожа удивительно красива (жалко, что мне удалось занять хорошее место только к концу). У нее формы все отчеканены, и вместе с тем есть какая-то приятная мягкость. Она чувствует, что мы к ней расположены, и улыбается нам, показывая свои ослепительно белые зубы. Она говорит по-французски. У нее накидка цвета кобальта, голова прикрыта тоже ярко-голубым, удлиненным кверху беретом, отчего лицо приобретает фиолетово-коричневый, едва уловимый золотистый оттенок. У нее большие серьги-бусы. Она уже сама по себе удивительно законченный портрет, но вот как его написать? Кажется, я нахожу нужный ход, и работа идет быстро. Я уже перехожу к проработке, вглядываюсь в глаза, губы, подбородок. Несколько сильных ударов, и этюд, по-моему, зазвучал. Еще немного, дорога каждая секунда…
>
> Нам позирует итальянка. Мне кажется, эта девушка — сама Италия. Я ее рисую сангиной и черной краской, это подходит для нее. В перерыве выхожу на воздух. Вокруг студии много народа, много разговоров, споров, но я их не слушаю — я поглощен своими мыслями о работе. Сегодня нам обещали привести знаменитую египтянку-танцовщицу, и я настраиваюсь, ожидая ее с нетерпением. К концу дня появляется молодая, красивая египтянка. Ее окружает шумная толпа фотографов и

кинооператоров, они на нее бесцеремонно наступают со всех сторон, заставляя встать, сесть. Видно, она уже привыкла к этому и не испытывает неловкости, только мило всем улыбается. Мы все впились в нее глазами, жаль только, что она одета по-европейски, хотя это ей очень идет… Через десять минут египтянка появляется в прозрачной одежде, слегка прикрывающей ее удивительное по красоте тело. Мне удается устроиться не очень далеко… И вот она подняла руки вверх — очевидно, повторяя движение из танца. Конечно, это было превосходно, но я сразу подумал, что так она очень быстро устанет. Мы пробовали объяснить ей это, но она только мило улыбалась (я понял, что она неопытна в позировании). И вот мы уже рисуем. Но проходит минут пять, и она чувствует, что не все так просто, как кажется; опускает руки вниз и виновато, как девочка, улыбается… Мы чувствуем, что нужно сократить сеанс насколько возможно. Под конец она могла поднимать руки только на очень короткое время, но все-таки мне удалось ее нарисовать».

Джаз и рок-н-ролл, широкие юбки и узкие штаны, братание на улицах и романтические свидания окончательно расшатали подорванные последними разоблачениями устои. Казалось, никто больше был не в праве запрещать свободно мыслить и открыто выражать свои чувства: несмотря на возмущение окружающих, молодежь на улицах стала обниматься и целоваться; представить себе подобное еще год назад было невозможно. Залп из трех «убойных» выставок подготовил благодатную почву для расцвета художественной культуры 1960-х: международная в парке Горького, во время фестиваля, американская в Сокольниках и выставка Пикассо, приславшего свои новые работы для показа в Ленинграде и Москве. Все это, по словам художника Владимира Янкилевского, походило на столкновение с марсианским миром. Переварить происходящее было сложно, людям хотелось разговаривать, спорить. «Когда в декабре 54-го года я вышел из тюрьмы, то в первые недели меня это поразило, как нечто новое и неожиданное. В нескольких знакомых квартирах постоянно собирались люди — не столько для того, чтобы выпить, потанцевать, пофлиртовать, посплетничать, но главным образом поговорить, пообсуждать, „пообобщать“. И это были не обычные „детские“ разговоры, а серьезные рассказы, размышления вслух, споры. Говорили о новых книгах, спектаклях, но всего больше, всего увлеченнее — о жизни в стране, о политических переменах,

слухах»[124]. Поэты читали стихи в огромных аудиториях, начались дискуссии о реализме и абстракционизме, пошли квартирные выставки, а гигантское здание Манежа было переоборудовано под главный выставочный зал.

Цветной телевизор и потрясавшие воображение автомобили, абстракции и рок-н-ролл, попкорн и пепси-кола на американской выставке, а в реальной жизни — зарисовки в заводских цехах и очереди буквально за всем. Совет министров пообещал улучшить быт художников: на Беговой и на Масловке строились новые дома с квартирами и мастерскими, устраивались помещения для выставок и переоборудовались под мастерские мансарды. Крохотную однокомнатную квартиру получил к шестидесятилетию и Лабас.

Жаль, что Александр Аркадьевич ничего не пишет о легендарных выставках конца 1950-х годов. Впрочем, понять его можно: шока от встречи с живописью Поллока, Ротко и Мазервелла в Сокольниках он явно не испытал. Другое дело — молодежь, даже и не представлявшая, откуда у абстрактного экспрессионизма «растут уши». Сейчас кажется странным — сходить с ума от американцев, когда весь мир бредит русским авангардом начала XX века. Но в музеях ничего подобного не выставлялось, классики авангарда в большинстве своем ушли из жизни — один лишь Шагал, последний из великих XX столетия, дожил до начала 1980-х годов. Что касается «формалистов» из поколения вхутемасовцев, то они, как пишет Владимир Немухин, ранние работы надежно припрятали и «наглухо замкнулись в себе». Единственным из бывших остовцев, поддерживавшим контакты с молодежью, оставался Андрей Гончаров — неудивительно, что так называемый левый МОСХ во многом сформировался из числа бывших студентов Полиграфического института, где он преподавал. Лабас, вспоминает Василий Ракитин, прежде чем пустить к себе в мастерскую, долго водил его по коридору взад и вперед, забрасывая вопросами. И только убедившись, что он — «свой», пустил.

Начинавший искусствоведческую карьеру Ракитин отправился на Масловку, чтобы увидеть автора загадочной «Акулы империализма» своими глазами. Но его сверстники-художники книгу Бескина о формализме не читали, фамилию «Лабас» не слышали и работ художника не видели. Не знали они и большинства из тех, чьи имена не сходили со страниц выставочных каталогов далеких 1920-х, к примеру Штеренберга, вечер памяти которого был устроен в 1959 году, — подобные вечера в ЦДРИ — Центральном доме работников искусств или в ЦДЛ — Центральном доме литераторов, сопровождавшиеся

однодневными выставками, стали необычайно популярны. Профессор Андрей Гончаров, рассуждая о том, вредно или, наоборот, полезно знакомить молодежь с работами Штеренберга, произнес тогда знаменательные слова: «Знать таких мастеров, как Давид Петрович, полезно хотя бы тем, что не следует открывать уже давно открытое». А поэт Семен Кирсанов добавил: «Жаль только, что такие выставки не происходят, а полупроисходят. Эту выставку не открыли, а только полуоткрыли — у нас все пока полу».

Следующим из профессоров-вхутемасовцев, кого «полуоткрыли», был Константин Николаевич Истомин. Работы развесили в новом выставочном зале на Беговой, там же в январе 1961 года прошел вечер памяти художника. «Для многих выставка оказалась большой неожиданностью, в особенности для молодых, многие даже никогда не слыхали такой фамилии, и вполне естественным было их недоумение — почему так? Ведь так значительно, так интересно», — записывал в дневнике Вакидин, потрясенный тем, что среди узнавших о художнике впервые оказались искусствоведы с именами. Ничего странного в этом не было: если бы не преданные ученики Константина Николаевича, работы художника, скончавшегося в 1942 году в эвакуации в Самарканде, вообще погибли бы — Леонид Казенин спас их и годами реставрировал, а Игорь Савицкий, «среднеазиатский Третьяков», создатель легендарного музея в Нукусе, помог организовать выставку. Единственная купленная при жизни Истомина картина «Вузовки» и та не только не выставлялась в Третьяковской галерее, но долгие годы даже не была натянута на подрамник.

Ни Истомин, ни Лабас не могли стать кумирами новой генерации советских художников: живописное начало слишком доминировало у них над сюжетом, а «социальная интуиция» начисто отсутствовала, их творчество было предназначено для очень узкого круга зрителей — для тех, кто ценил собственно живопись. Интеллектуалы из академических институтов и закрытых лабораторий обожали фантазии Тышлера — в них они находили связь с сюрреализмом и популярной в 1960-х годах фантастикой. Тышлер, как и Шагал, бесконечно повторял свой фирменный прием, рисуя цветными карандашами, а потом и фломастерами, кентавров и прекрасных дам в шляпках-башнях. Юрий Пименов, автор поэтической картины «Новая Москва», ставшей символом всего нового — города, техники, женщины, — вот кто пользовался поистине массовой популярностью; в «оттепель» у него, как и у Лабаса, буквально открылось второе дыхание. Но самым безошибочным попаданием был Александр

Дейнека, ставший знаменем «десталинизированного» советского искусства 1960-х. Его жесткая, несколько плакатная графическая манера идеально отвечала запросам времени — целое поколение советских художников-реалистов считало себя его продолжателями. Дейнеке покровительствовали в самых верхах. «Я сегодня прогулялся с Тышлером. Почему-то он мне показался мрачным и разочарованным… Он мне рассказал, что Эренбург по-прежнему, как и при Хрущеве, не пользуется поддержкой. Его плохо печатают, и тот человек, от которого это зависит, в свою очередь больше всех любит Дейнеку. Это все-таки говорит в его пользу. Надо набраться терпения, будем надеяться и ждать», — записал Лабас в ноябре 1964 года.

На мой вопрос, кто из художников был интересен его кругу в начале 1960-х, Владимир Янкилевский назвал Редько, Дейнеку, Никритина, Матюшина, Древина, Тышлера, Лабаса, Татлина и Родченко. За исключением Лабаса и Дейнеки (работы Дейнеки знали — у него, первого из остовцев, в 1957 году прошли персональные выставки в Ленинграде и Москве), всех вышеперечисленных художников он впервые увидел не в Третьяковской галерее, а в доме коллекционера Георгия Костаки. Знаменитая квартира на проспекте Вернадского, точнее две, соединенные друг с другом, была одновременно и музеем, и клубом для молодых художников-нонконформистов. В типичной московской новостройке картины висели от пола до потолка, и какие: Кандинский, Малевич, Лентулов, братья Стенберги, Медунецкий, Лисицкий, Клюн, Кудряшов, Чекрыгин, Шагал, Ларионов, Гончарова, Экстер, Софронова, Попова, Розанова. С работы Ольги Розановой в первый послевоенный год и началась самая знаменитая коллекция русского авангарда.

На тот момент Костаки никакого представления об авангарде не имел, знал имена лишь Шагала и Кандинского да еще что-то слышал о Малевиче. Действовал он по нюху, как охотник. Совершенно случайно купил картину Ольги Розановой, принес домой и повесил ее на одной стене с голландцами, которых прежде с упоением собирал. Рядом с необычной живописью (это он потом узнал, что Розанова изобрела термин «преображенный колорит» — цвет у нее преображался в свет) старые мастера мгновенно померкли. «Было такое ощущение, что я жил в комнате с зашторенными окнами, а теперь они распахнулись, и в них ворвалось солнце», — говорил потом Костаки. Похожее произошло с Сергеем Ивановичем Щукиным, когда он вдруг увидел в собственном коридоре картину Пикассо, которую прежде не замечал. «Это было словно гипноз или магия», — говорил Щукин, который с тех пор больше ни о чем другом не мог

думать. Костаки же был загипнотизирован русским авангардом. Кто-то посоветовал обратиться к Николаю Ивановичу Харджиеву, специалисту по Маяковскому, хорошо знавшему Малевича и Татлина, — наследники художников чужих к себе не пускали. Харджиев попытался образумить «Грека» (так называли Костаки в коллекционерских кругах): занятие это пропащее, с 1932 года «такое искусство» запрещено, в музеях его не выставляют и вообще оно давно никому не интересно и т. п. Если вспомнить, что дело происходило в конце 1940-х годов, то Харджиев был абсолютно прав, однако 35-летний Георгий Костаки не внял наставлениям. И, пока истребляли космополитов и формалистов, искал, находил и покупал. Бояться ему было нечего. Во-первых, он имел греческий паспорт (обрусевший грек Костаки оставался иностранным подданным), а во-вторых — средства (скромная должность завхоза в канадском посольстве обеспечивала зарплату в валюте). Истории про покупку куска фанеры с надписью «Попова», которой было забито окно в сарае (в обмен на два листа новой), или визит к вдове Редько, вынесшей завернутый в простыню холст, оказавшийся знаменитым «Восстанием», многократно пересказаны. Именно так в течение двадцати лет собиралась коллекция, лучшая половина которой в 1979 году досталась Третьяковской галерее.

Постепенно в коммуналке на Большой Бронной, где проживал в 1950-х годах Костаки с женой и детьми, появились картины Шагала и Фалька, Клюна и Татлина. В посольстве платили в долларах, обменный курс был отличный — за доллар давали 25 рублей, — обменяв сотенную купюру, можно было получить две с половиной тысячи рублей. Менять, правда, разрешали только 200 долларов в месяц, но выручали друзья-канадцы, которым советские рубли были без надобности. Учитывая, что картины Любови Поповой обходились собирателю максимум в тысячу рублей в старых деньгах[125], масштабы коллекционерской деятельности не знали границ. А когда была куплена квартира на юго-западе, дом стал открытым. Костаки принимал у себя всех, кого интересовала коллекция, — художников, искусствоведов, ученых, музыкантов, писателей, иностранных журналистов. Сдружившиеся с Лабасом супруги-искусствоведы Вася и Лена Ракитины тоже стали частыми гостями в доме на проспекте Вернадского.

Ракитин уже хорошо знал творчество Лабаса. Для каталога групповой выставки 1966 года Александр Аркадьевич сам попросил его написать статью о себе. Леони Беновна каждые полгода непременно звонила Ракитиным и приглашала в мастерскую смотреть работы, новые и старые. Ранний черно-

красный «Овал», единственная из сохранившихся беспредметных композиций начала 1920-х, идеально вписывался в коллекцию Костаки. Сразу после выставки 1976 года на Кузнецком Костаки появился в мастерской на Масловке и, как и предполагал Ракитин, загорелся желанием купить «Овал». Помимо «Овала» Костаки захотел приобрести одну из лучших картин конца 1920-х годов — «Едут». У Лабаса были две картины с похожими названиями, написанные в 1928 году, — «Едут» и «Летят» (чаще ее называют «В кабине аэроплана»). В первой работе разрез вагона, а во второй — самолета. У вагона не только снята крыша, но и отброшены стенки — пассажиры вагона (как и пассажиры самолета на другой картине) словно подвешены в пространстве. «Я хотел одновременно передать и реальную картину путешествия, и его восприятие путниками, и будущие воспоминания о поездке», — объяснял сам автор. Критик Александр Каменский анализировал приемы «психологического монтажа», использованного художником, но Костаки интересовала не теория, а практика: он хотел заполучить картину в свое собрание.

За обе работы была предложена не просто приличная сумма: дядя говорил племяннице, что на такие деньжищи они с Лонечкой могли бы безбедно жить до конца жизни. Рассказывал он об этом со смехом, поскольку не мог и помыслить продать хорошую картину «частнику», да еще иностранцу. Но Костаки не успокаивался. Переговоры, разумеется, велись не по телефону; в мастерской несколько раз появлялись доверенные лица. «Это безобразие. Почему они не могут оставить меня в покое. Это нужно прекратить! Я своего мнения не изменю!» — возмущался Александр Аркадьевич, а Леони Беновна с Ольгой успокаивали его, прося не волноваться. Но вскоре у Костаки начались сложности с властями, и ему стало уже не до покупок. Отъезд на историческую родину стоил ему лучшей половины коллекции. Остальные работы он увез с собой в Грецию.

Из-за принципиальности Лабаса «Овал» к Костаки не попал, а ведь случись все иначе, картина вполне могла бы оказаться в Третьяковской галерее. Холст осыпался и нуждался в срочном «лечении». Третьяковка предложила Леони Беновне за раннюю беспредметную композицию Лабаса неприлично маленькую сумму, тогда как работу Ильи Глазунова оценили в десятки раз больше. От обиды на галерею «Овал» продали частному коллекционеру.

Глава вторая
ВЫСТАВКА В МАНЕЖЕ

Юбилейная выставка в Манеже — переломное для 1960-х годов художественное событие — в судьбе Александра Лабаса существенной роли не сыграла. До конца не понятно, участвовал ли он в ней вообще, хотя в списке выставок «30 лет МОСХа» значится. Учитывая, что у более чем тысячи участников было отобрано около четырех тысяч произведений, а каталог так и не напечатали, подтвердить или опровергнуть этот факт оказалось сложно[126]. Рукописи, однако, не горят: неправленые гранки каталога неожиданно обнаружились в архиве, и выяснилось, что и Лабас, и его старый приятель Константин Вялов на юбилейной представлены были, но не остовскими работами, а двумя-тремя недавними вещами, помещенными где-то в закоулках громадного зала. Потому Александр Аркадьевич о своем участии в выставке никогда и не рассказывал, а вспоминал лишь ссору с Аркадием Пластовым после злополучного выставкома. Пластов, который потом будет кричать, что выставка в Манеже была организована «нагло» и хорошие работы увязли в тине «вместе с похабной дрянью», полез в драку первым.

> «Пластов. Вот мы смотрели ваши работы, и я хочу узнать: почему это вы нарушаете в портретах пропорцию рук, фигуры, не считаясь с тем, что народу такое будет непонятно. Это ведь выставка не где-нибудь, а в Манеже, а вы делаете такие выкрутасы.
>
> Лабас. Потому что мне так нужно было.
>
> Пластов. Как это так, нужно было?
>
> Лабас. Значит, было нужно, и все. Я, знаете ли, прошел очень хорошую академическую школу и великолепно знаю классические пропорции. И тем не менее, вот видите, нарушаю.
>
> После этих слов Пластов начал кричать: „Вот, вы в академиях учились, а я ничему не учился, я самоучка, но разве в этом дело? Вы все умеете, это видно, но нарочно выкрутасничаете. Так чувствовать нельзя, этого не может быть“. Я ему на это спокойно: „Во-первых, не кричите, криком меня убедить нельзя, а во-вторых, я выслушал ваше мнение. Но бывают разные взгляды на одни и те же вещи“. Пластов, однако, продолжал неистовствовать: „Как это разные, а народ?“

— Да, но вы ведь не народ. Так почему же рассуждаете от его имени? Перестаньте кричать, а то я не стану с вами разговаривать. Вы начинаете себя вести как Александр Герасимов.

— А что такого особенно плохого сделал Александр Герасимов?

— По-вашему, ничего? При нем выгнали лучших наших профессоров из художественных вузов — Фаворского, Матвеева, сбросили в подвалы французских художников, закрыли дорогу многим талантливым мастерам, насаждали культ личности, грубый натурализм.

— Меня тоже топтали, — произнес Пластов высоким голосом.

— Не помню, чтобы вас, как вы говорите, топтали, наоборот, всякие подхалимы только хвалили. А вот интересно, что они говорили, повернувшись в другую сторону… Если бы вы хотели серьезно говорить об искусстве, то выслушали бы мое откровенное мнение по поводу ваших работ. Я очень многое мог бы вам сказать…»

К счастью, появился сын Пластова и разнял спорящих. «Если бы замечание мне сделали Фаворский или Кончаловский, я бы прислушался, но Пластов! Я ему так и сказал: мы с вами люди разных пониманий».

«Когда ты по-другому видишь и в этом убежден, тут нельзя уступать и отступать», — говорил потом Александр Аркадьевич. Когда дело касалось искусства, его мягкость мгновенно улетучивалась и он делался непоколебимым.

Юбилейная выставка тридцатилетия МОСХа за полвека обросла мифами и легендами. Опубликованы воспоминания некоторых ее участников, а недавно даже рассекречен и стенографический отчет о посещении Манежа Хрущевым, но все равно остается много вопросов. С антресолями, где развернули камерную выставку работ «левой молодежи», все более или менее ясно — ее участник, художник Владимир Янкилевский, нарисовал и прислал мне подробный план экспозиции трех залов с произведениями питомцев студии Белютина, скульптурами Эрнста Неизвестного, работами Юло Соостера и его собственными. Но выставка в Манеже вошла в историю не только криками «пидарасы!» и обещаниями выслать авторов всех этих художеств за границу. Экспозиция на антресолях была не устроена, а нарочно подстроена, чтобы разозлить Хрущева, а

потом быстро расправиться с либералами и новаторами из Московского союза художников, протащившими идейно вредную выставку. Когда МОСХ будет оправдываться в содеянном и писать покаянные письма, лучшую, на мой взгляд, резолюцию предложит поднаторевший в формулировках Осип Бескин: «Мы гордимся этой выставкой, но допустили либерализм».

С чем можно сравнить выставку в Манеже, чтобы дать представление о ее значимости и масштабах? Да ни с чем. Сложно даже представить, что ощущал советский зритель, на которого неожиданно обрушилась лавина шедевров искусства XX века. Привыкший за многие годы к лакировочно-реалистической живописи «аплодисментного» стиля обыватель приходил в шок от увиденного на первом этаже: «Вузовки» Истомина, «Портрет Мейерхольда» и «Полотер» Кончаловского, «Обнаженная» и «Картошка» Фалька, «Аниська» и «Селедки» Штеренберга, «Шар улетел» Лучишкина, полотна погибших Щипицына и Древина, пейзажи Александра Шевченко, натюрморты Осмеркина, гравюры Фаворского, акварели Льва Бруни, рисунки Петра Митурича и Петра Львова и работы других, десятилетиями не выставлявшихся художников. Этот так хорошо знакомый нам классический набор произведений и имен был открыт заново только в 1962 году — так же, как спустя несколько лет будет открыт художник Лабас, чье присутствие на выставке осталось незамеченным.

Мысль об «оттепельной» выставке возникала сразу после Всесесоюзного съезда художников, отстранившего от власти «группу Герасимова», неправомочно занявшую «руководящее положение в художественных организациях и утверждавших неверное, вульгарное понимание социалистического реализма»[127]. Идея, вспоминал Владимир Костин, возникла стихийно, где-то в начале 1962 года: показать художников разных поколений и разных направлений, а вместе с ними и тех, кого забыли и полузабыли, и тех, кого в течение долгих лет третировали и изгоняли из союза. Яростным противником такого подхода был Владимир Серов. Мало того что Серов был консерватором, причем активно-агрессивным, так он вдобавок получил полный контроль над Московским союзом как председатель недавно образованного Союза художников РСФСР. Последний был создан не без задней мысли: подмять под себя старейший и крупнейший в стране союз московских художников, заставив МОСХ отчитываться перед вышестоящей инстанцией. Так что борьба консерваторов и либералов началась еще на стадии подготовки к выставке, собрать которую оказалось очень непросто, особенно ее историческую часть. Пришлось ездить по музейным запасникам, обходить мастерские и квартиры старых

художников и их наследников. Кого-то из исключенных еще в годы борьбы с формализмом находили поныне здравствующим, тихо зарабатывающим на жизнь в портретных или копийных цехах комбинатов Художественного фонда. Павел Никонов вспоминал, что именно тогда он впервые познакомился с Никритиным, Вяловым, Лабасом и Тышлером и увидел их ранние вещи. Никонову и Смолину, вспоминает Костин, порой приходилось вытаскивать прекрасные старые работы из-под кроватей и, не дожидаясь мосховской машины, везти в Манеж. В мастерской Лабаса, к удивлению Никонова, оказалось множество работ (они были сложены на антресолях, куда допускались избранные). Однако ни одна из картин его лучшей, остовской поры в ретроспективный раздел не попала, и 62-летний член МОСХа А. А. Лабас вынужден был пройти унизительную процедуру выставкома, забраковавшего одну из его работ.

Выставку в Манеже торжественно открыли 4 ноября. И хотя «Правда» отметила праздничность, полноту и показ «незаслуженно забытых» мастеров, какая-то напряженность витала в воздухе.

> «Выставка слишком хороша. Кому-то это не понравится», — сказал Сергей Васильевич Герасимов и был прав. Многое в выставке было новым, начиная с исторического принципа развески, а не жанрового, как это бывало прежде. Из-за этого ранние, домосховские работы 1920-х годов с их непривычным живописным языком невольно оттеснили советский официоз вглубь экспозиции. «Дейнека, мозаика — позор и конфета… Герасимов „Ходоки к Ленину“ — беда, „Колхозный праздник“ — еще беда… Нисский — пустышка, горизонтальными мазками — это широта земли родной, наверное, так изображается бездушная и безудержная пустота души… У Кончаловского лучше других, конечно, портрет Мейерхольда на ковре с собакой. Из группы — Кончаловский, Куприн, Лентулов, Осмеркин, Истомин — лучше всех Истомин… П. Кузнецов хорош, нежен. Фальк — музей…»

— записала в дневнике, вернувшись с выставки, язвительная Татьяна Маврина[128].

Только за первые три недели в Манеже побывало 100 тысяч зрителей. «Известия» поместили статью Андрея Гончарова, назвавшего выставку «прекрасным началом». Бывший остовец, заведующий кафедрой рисунка и живописи Полиграфического института, призывал «отказаться от категоричности в оценке

направлений и в кратчайший срок открыть запасники Третьяковской галереи и Русского музея» (до этого он выступил с еще более радикальным предложением — вернуться к группировкам, существовавшим в годы его молодости). Но решительного поворота в художественной политике, на который надеялись Гончаров и его ученики, не случилось: его противники оказались сильнее и хитрее. Причем одними дискуссиями дело не ограничивалось, и споры часто скатывались к привычному жанру доносов и писем на самый верх, сигнализировавших о том, что группа отщепенцев пытается «протащить в наше изобразительное искусство чуждую советским людям идеологию».

По случайному совпадению через три недели после открытия выставки в Манеже бывший преподаватель Полиграфического института (уволенный, кстати, А. Д. Гончаровым, несогласным с его методами) Элий Белютин выставил в Доме учителя на Большой Коммунистической, ныне улице Солженицына, работы учеников своей живописной студии. Вместе со студийцами, по преимуществу художниками-прикладниками, выставились еще трое — скульптор Эрнст Неизвестный, живописец и график Юло Соостер и выпускник Полиграфического института Владимир Янкилевский. На открытии оказались иностранные журналисты, и на следующий день по всем мировым каналам прошел сюжет «Абстрактное искусство на Коммунистической улице!». Разразился страшный скандал, отсидевший семь лет в лагерях Соостер с женой были готовы к худшему и уже собирали теплые вещи, как вдруг позвонили из отдела культуры ЦК партии и предложили «развернуть» выставку в Манеже. «Это либо провокация, либо признание», — сказал потрясенный Белютин и согласился. Спустя три дня на выставку в Манеж пришел сам Никита Сергеевич Хрущев с группой партийных и государственных деятелей.

«Большие начальники и местные чиновники были в некотором смятении и растерянности перед новыми веяниями и не знали, как реагировать на немыслимые ранее публикации книг и статей, на выставки современного западного искусства. То, что одна рука запрещала, другая разрешала. План академиков был такой: сначала провести Хрущева и всю компанию по первому этажу и, пользуясь его некомпетентностью и известными вкусовыми предпочтениями, спровоцировать негативную реакцию на „формалистов“ 30-х годов, висевших в „исторической части“, — вспоминает Владимир Янкилевский, бывший свидетелем появления в Манеже Хрущева со свитой. — Затем предполагалось плавно перенаправить Никиту Сергеевича на своих молодых оппонентов из „левого“ МОСХа, сосредоточив его

недовольство на них. А потом показать второй этаж, чтобы закрепить разгром „оппозиции“, представив выставленных там художников как крайне реакционную и опасную для государства перспективу либерализации в области идеологии.

Итак, драма развивалась точно по сценарию. Проходя по первому этажу, делегация восхищалась достижениями академиков, смеялась „остроумным“ шуткам Хрущева по поводу Фалька и крайне негативно реагировала на „суровый стиль“ молодого „левого“ МОСХа. Разумеется, выставленные на втором этаже „предатели Родины“, как их представили академики, вызвали уже подготовленный взрыв негодования»[129].

Поначалу Хрущев был крайне благодушен. Ассоциации, как пишет Герчук, у него возникали исключительно бытовые, а не эстетические: глядя на картину Сергея Герасимова «Рыбаки», Никита Сергеевич, например, вспоминал, какой замечательной ухой его угощали на Днепре, и т. п. Самым активным «экскурсоводом», как вспоминают очевидцы, был Владимир Серов. «Оттесняя других, он пытался комментировать работы, что выходило у него чрезвычайно банально („Вот как, Никита Сергеевич, наши советские художники изображают воинов нашей доблестной Красной армии!“ (о картине М. Грекова), или „Вот как, Никита Сергеевич, наши советские художники изображают наших счастливых матерей“ (о Дейнеке)»[130]. Хрущев был разговорчив, рассуждал о музыке и литературе. Но вскоре его настроение ухудшилось. Увидев «Обнаженную» Фалька, Никита Сергеевич рассердился и заявил, что не позволит тратить деньги государства на подобную мазню. Серову только этого и нужно было: он начал называть цены, ругая музеи, расплачивающиеся за такие картины деньгами трудящихся. Совсем недавно прошла денежная реформа, превратившая рубль в гривенник, и Серов нарочно жонглировал старыми и новыми деньгами, отчего цены получались астрономические. Проделано это было мастерски. «Никто из присутствовавших художников — Б. В. Иогансон, С. В. Герасимов, Мочальский — не внес поправки. Как никто не сказал премьеру, что те живописцы, которых он собирался выслать из страны и выдать им билет до границы — Фальк, Татлин, Александр Древин, другие, уже давно ушли из жизни. Громы и молнии метались над покойниками. Из живых Серов подсказал только имена молодых, стремившихся к руководству Союзом. Именно на них Хрущев начал „заводиться“, раз от раза гуще пересыпая речь площадными словами», — вспоминала жена Белютина, искусствовед Нина Молева[131].

Лабас редко о ком говорил с пренебрежением, а тем более с ненавистью — только об Александре Герасимове и Владимире

Серове[132]. «В дверь просунулась голова хорошо откормленного человека, самодовольного, улыбающегося, очень весело настроенного. На расстоянии я на секунду поддался впечатлению приятной встречи, но когда он подошел поближе, я похолодел — до такой степени он показался мне чужим. На протяжении долгих лет мне приходилось встречаться со многими художниками, но такого я себе даже не представлял. Он нисколько не похож на художника, словно сделан из совершенно другого теста. Конечно, в АХРРе можно было отыскать ему родственников — там были подобные типы, но мы их не считали за художников. У меня было такое неприятное чувство, будто приехал барин, самовлюбленный, холодный, расчетливый, думающий только о себе; толстяк, ловкач, хитрец, коварный и алчный, эдакий коршун, быстро умеющий сориентироваться и надеть маску доброжелательного, симпатичного человека, радеющего о государственном деле. У него много приемов, которые тщательно отработаны. Многие на это покупались — он словно гипнотизировал, острил, будто бы гладил вас по головке, а женщинам незаметно ловко отпускал комплименты. Когда он что-то резко критиковал, то извинялся, говоря, что это его сугубо личная точка зрения, а вообще он принимает любой стиль и почерк.

Но я-то видел, что это только завеса. Со мной он вел себя осторожней — видимо я его беспокою. Ему понравился портрет девушки в красной кофте и портретный этюд (Портрет О. П. Нестеровой), и он начал рассуждать о том, что можно писать портрет с натуры, а можно выбрать момент в жизни… Это было не без смысла, но я чувствовал, что все равно нас разделяет пропасть. Ну, как если бы мы говорили о музыке с осведомленным человеком, который может понять умом, какие идеи хотел выразить композитор в симфонии. Но если этот человек лишен музыкального слуха, не чувствует настроения или абсолютно расстроенного рояля — что он может почувствовать в настоящей, большой музыке? Так и мне все время казалось, что Серов не улавливает самого главного: он не понимает искусства, настоящую живопись, ее глубокий смысл.

То, что он никакой не живописец, это бесспорно. Это видно по его картинам. Ну, что можно сделать — таков факт, и это его личное несчастье. Он этого, конечно, не понимает и, наоборот, думает, что все у него прекрасно, а мы, бедные художники, целиком у него в руках и от него зависим. Это он правильно понимает, потому что так и есть на самом деле и это наше несчастье и большая беда, что нами уж очень долго управляют такие „художники“».

Бегло осмотрев за полчаса огромный первый этаж, Хрущев направился на антресоли. «Я внимательно следил за мимикой лица Никиты Сергеевича — оно было подобно то лицу ребенка, то мужика-простолюдина, то расплывалось в улыбке, то вдруг на нем обозначалась обида, то оно становилось жестким, нарочито грубым, глубокие складки то прорезали лоб, то исчезали, глаза сужались и расширялись.

Видно было, что он мучительно хотел понять, что за картины, что за люди перед ним, как бы ему не попасть впросак, не стать жертвой их обмана. Но при всем при этом на фоне лиц-масок помощников, сопровождавших его, однозначно замкнутых, однозначно угодливых, однозначно послушных или однозначно безразличных, — лицо Никиты Сергеевича отличалось естественной живостью реакции. В данном случае оно стало злым. Никита Сергеевич молчал около двух минут, а затем громко, с ненавистью произнес: „Говно! — И, подумав, добавил: — Педерасты“»[133]. Все происходившее далее описано самими участниками. Никакие аргументы не способны были переубедить Хрущева, что художники — не вражеские агенты и не предатели Родины. Когда же Эрнст Неизвестный попытался сказать Никите Сергеевичу, что ликвидация культа личности Сталина — его личная заслуга, тот заявил: «Мы Сталина осуждаем, но не за все… Методы мы не одобряем его борьбы. Мы все стоим со Сталиным в этом вопросе искусства одного мнения. На музыку, искусство у нас единый взгляд со Сталиным и сейчас остается»[134].

Покидая Манеж, Хрущев успел напоследок пожурить руководителей МОСХа за допущенные ошибки и «гнилой либерализм». И Белютин, и Борис Жутовский своими ушами слышали, как Серов, не ожидавший подобного поворота событий, радостно шептал кому-то из своего лагеря: «Как ловко мы все сделали! Как ловко все разыграли! Случилось невероятное: мы выиграли!»

«Стратегический гений Владимир Серов» победил. На сессии Академии художеств его избрали президентом вместо Бориса Иогансона. Художники благодарили «тов. Хрущева за посещение выставки и неоценимые указания». Александр Герасимов, второй лабасовский недруг, тоже оживился и опубликовал в газете «Труд» статью под заголовком «Современно!», в которой свел счеты с теми, кто способствовал его отставке. Досталось и писателям, якобы повинным в пропаганде формализма, — Эренбургу, Паустовскому и Нагибину, и критикам — Каменскому, Костину и старику Бескину. «Время культа Сталина ушло в прошлое, исчезли методы голого администрирования, но это вовсе не значит, что искусством не надо руководить», —

резюмировал лауреат четырех Сталинских премий А. М. Герасимов. Правление Союза художников каялось, что не проявило «должной последовательности и принципиальности», отчего на выставку попал ряд «работ в идейно-художественном отношении слабых и незавершенных», и обещало вести решительную борьбу против проникновения буржуазной идеологии, против формализма и натурализма. Шли открытые собрания и встречи с творческой интеллигенцией, на которых добивали авангардистов. Аркадий Пластов призывал к разгону правления МОСХа, а Серов кричал, что на выставку нарочно протащили ранние работы Фалька 1920-х годов, чтобы поднять их на щит и отказаться от достижений советского искусства.

Оттепель заканчивалась. Пенсионер Н. С. Хрущев напишет в своих мемуарах, что оттепель приходилось сдерживать из-за боязни настоящего половодья. В 1967 году пленум ЦК КПСС принял постановление о ведении наступательной борьбы против буржуазной идеологии, а спустя два года постановлением Московского горкома КПСС была введена цензура всех выставок, проводимых в Москве. Цензура цензурой, но выставлять одних академиков и лауреатов премии Ленинского комсомола было уже невозможно. В 1969 году в Пушкинском музее прошла выставка Анри Матисса, а в Русском музее в Ленинграде — «Русский и советский натюрморт», где первые выставили работы Удальцовой, Машкова, Фалька, Шевченко и Александры Экстер. Картины Филонова, Ларионова и Гончаровой показывали в закрытом Курчатовском институте, Зверева и Кропивницких — в НИИ гигиены труда. В 1966 году в Доме художника на Кузнецком Мосту прошла групповая выставка, на которой Лабас сумел показать 100 работ маслом и столько же акварелей и рисунков.

ЧАСТЬ ОДИННАДЦАТАЯ

Глава первая
«ТОВ. ЛАБАС! ВАЛЯЙ! ЛАБАСЬ!»

«Поскольку персональные выставки художников были в те времена величайшей редкостью, в середине 1950-х в выставочном зале МОСХа на Кузнецком, 11, стали устраивать групповые. Художники составляли группы от трех до пяти человек из друзей и единомышленников и годами ждали своей очереди», — вспоминает Елена Аксельрод[135]. Ее отец, «чистый, негромкий художник» Меер Аксельрод, и его ближайший друг Мендель Горшман были членами «пятерки», в которую вошел и Лабас. В компанию пригласили и скульптора — любимого ученика Александра Терентьевича Матвеева Гавриилу Шульца, которого его собственные ученики в Строгановском нежно звали Ганей[136]. Московское начальство, настоявшее на «разбавлении» инородцев, можно было понять: три еврея и немец, хотя и поволжский, — это был явный перебор. Появление в группе пятого участника, скульптора со странной фамилией Тенета[137], ситуации не улучшило, хотя бюсты Владимира Ильича Ленина и статуи партизан существенно укрепили идеологическую линию. Шульц был креатурой Аксельрода и Горшмана, знакомых с ним по родному Минску, тогда как Алексея Тенету, учившегося в 1920-х годах во ВХУТЕМАСе вместе с живописной троицей, пригласил Лабас. Они вместе оформляли Международную выставку 1939 года в Нью-Йорке (в Америку привезли бронзового «Шахтера» — центральную фигуру из композиции памятника стахановскому движению) и Сельскохозяйственную в Москве. Многие фигуры знаменитого фонтана «Дружба народов» тоже лепил Тенета.

Заявку на групповую подали в конце 1958 года. Спустя четыре года «пятерка» в полном составе выставилась на «30-летии» МОСХа в Манеже. На юбилейную работы брали плохо, многое выставком отводил, точно так же, как и в 1961 году, когда отбирали вещи для Всесоюзной. «Серов очень охотно расправляется с москвичами. Графику они смотрели на Беговой, и там был устроен настоящий погром. Вообще в Манеже запланировано 300 стекол, из них 150 старых работ с прошлых выставок. Остается 150 на весь Советский Союз. База вполне подходящая, чтобы отшить всех неугодных, — с горечью писал Аксельрод жене. — На Масловке кишит, как на встревоженном муравейнике. Постепенно узнаем размеры погрома, учиненного выставкомом Советской России. Акварелисты за малым исключением почти все выкинуты голосами периферийных

вельмож. Делалось это приблизительно так: Серов говорит: „У кого поднимется рука за этот портрет с плохо нарисованными руками?“ — и, конечно, ни у кого из сателлитов рука не поднимается… Уже решен вопрос о том, что откроется московская выставка»[138].

Участие пятерки ветеранов из Московского союза в Манеже в 1962 году прошло незамеченным, поэтому сражение за собственную выставку стало для них делом жизни. Главным зачинщиком, судя по всему, был сдержанный Аксельрод — датированное 1963 годом заявление в выставочный сектор правления МОСХа, под которым стоят подписи всех членов группы, написано его рукой: «Наша групповая выставка живописи, скульптуры и графики, утвержденная в плане выставок Дома художника (Кузнецкий мост, 11), в течение пяти лет переносится из года в год из-за ремонта помещения.

За это время каждый из нас перешагнул свое шестидесятилетие и сорокалетие творческой деятельности.

Так как ремонт Дома художника завершается, а наша выставка была намечена одной из первых, просим сохранить нашу очередность и сообщить нам дату выставки».

Прошло еще два года, но дело так и не сдвинулось с мертвой точки. «Позвони Лабасу Александру Аркадьевичу и спроси, что с выставкой. Знает ли он что-нибудь. Объясни ему ситуацию. Пусть действует. Если Лабаса не окажется в Москве, позвони Шульцу», — дает наставления дочери отдыхающий в Коктебеле Аксельрод. Но ни Лабаса, ни Шульца в Москве нет. Они, как и все, летом вырывались из крошечных квартир и убогих коммуналок на свободу: кто — в дачные пристройки, снимавшиеся на лето у знакомых, кто — в дома творчества. В «мертвый сезон» знаменитые советские дома творчества писателей, композиторов, кинематографистов и художников заполняли шумные шахтеры, а путевки на летние месяцы и бархатный сезон распределяли среди членов творческих союзов. Мало кто уже помнит, какая увлекательная жизнь кипела в ныне обветшавших, а то и вовсе брошенных на произвол судьбы домах творчества. Если для «членов семей» Коктебель, Пицунда и Юрмала были люксовыми санаториями, позволявшими хотя бы ненадолго забыть о ненавистном быте, то для художников — клубом по интересам. Целый год мечтали о нескольких неделях безмятежного счастья и строили планы. Заранее сговаривались поехать вместе, компанией, чтобы собираться не в тесных мастерских (про кухни речи не шло — собственная кухня до середины 1960-х годов мало у кого имелась), а в просторном холле в «Коровнике» в Гурзуфе. Ну а если без семьи, пообщаться и

поработать на натуре, то ничего лучше «Творческой дачи» нельзя было и придумать. Ездили на Сенеж или в Палангу, обычно в составе так называемой «творческой группы», бывшей, как вспоминает Елена Аксельрод, единственной отдушиной в 1950-х. «Художники, включенные в „группу“, сидели на казенном коште в каком-нибудь из Домов творчества и писали что хотели. Для порядка к бригаде приставлялся руководитель, и к концу пребывания художники отчитывались, показывая сделанное. Правда, иногда приходилось в Москве оговаривать „тематику“ предполагаемой работы»[139].

Члены «пятерки» успели, один за другим, отметить свое 65-летие, а вопрос с выставкой по-прежнему оставался открытым. «Вокруг выставки опять какие-то интриги. Хотят устроить ее чуть ли не в середине августа. Начинай все сначала. Как видишь, вся-то наша жизнь есть борьба. Где взять силы для этого», — жалуется дочери Аксельрод в июле 1966 года[140]. Август для выставок — провальное время, на хорошую посещаемость в самый отпускной месяц можно даже и не рассчитывать. Начальство себя полностью обезопасило: вроде и старики не обижены, и нагоняя «сверху» удастся избежать, если выставка пройдет «по-тихому». Уже и пригласительные билеты напечатали, но ветераны встали насмерть. В итоге «август» в пригласительных пришлось зачеркивать и сверху, от руки, надписывать «сентябрь». Как прошло открытие, никто из очевидцев не пишет, но то, что на Кузнецкий сразу потянулся народ, не секрет. Одна только огромная афиша в самом центре Москвы, на которой «впервые за долгие годы беззастенчиво красовались три еврейские фамилии — Аксельрод, Горшман, Лабас — и „неопределенный“ Шульц», вспоминает Елена Аксельрод, казалась «вызовом общественному мнению» и разжигала любопытство публики.

Предвыставочная нервотрепка и вернисажные волнения сыграли с именинниками роковую роль. Первым слег с сердечным приступом Горшман: он даже не смог присутствовать на обсуждении. Аксельрод сразу по окончании выставки оказался на больничной койке с инфарктом. Только 66-летний Александр Лабас оставался невозмутим (о том, что и он в том году угодил в больницу, мало кто знал). «Если за окном идет дождь, не думайте, что это плюют вам в лицо», — любил повторять Аксельрод, а Лабас строго следовал этому девизу и не терял оптимизма в любых ситуациях. Война, Москву бомбят — зато какие потрясающие сполохи прорезают небо! Эвакуация, убогая жизнь в Ташкенте — зато какие фантастические пейзажи! Он словно пролетел *над* всеми бурями, скандалами и разборками, сотрясавшими «террариум единомышленников», стараясь быть

выше всей этой обыденности. Еще один показательный пример «жизни в искусстве». Вряд ли Александру Аркадьевичу удалось бы прожить так, как он прожил, без поклонения и обожания Леони и узкого (до поры до времени!) круга почитателей его таланта. «Лабас А. А. — король этой выставки!» — написал один из них в «Книге отзывов», которая бережно хранится наследниками художника. Читать эти сшитые вручную листы бумаги — несказанное наслаждение. Теперь отзыв можно отправить по Интернету, а свои чувства и мысли излить фейсбуку, а вот в начале 1960-х «Книги отзывов» исписывали от корки до корки.

По «Книге отзывов» 1966 года западный ученый с легкостью мог бы написать диссертацию на тему «Вкус советских масс и особенности понимания искусства рядовым зрителем».

«Аксельрод — не Пикассо, Лабас — не Марке. Удручающая скульптура. А все-таки хорошо, что выставили, — это пища для раздумья, особенно молодым» (Архитектор) или: «У Аксельрода скучно, грустно, люди очень унылые, никакого выражения. Лабас дает некоторую радость, оживление, яркость красок. Горшман посмешил. А вообще, спасибо» (Семья Гавриловых). Или вот такие перлы: «Ремесленники. Нет творческого подхода. Где душа картины? Лицы ничего не выражающие. Студийность»; «Посмотрев работы граждан Аксельрода, Горшмана и Лабаса, у меня сложилось такое впечатление, что у них нет от природы в области искусства элементарного дара, люди работали и вопреки себе (во вред) пошли по этому трудному пути»; «Не могу сказать спасибо устроителям выставки за полное отсутствие какой-либо информации о художниках. Посмотрев выставку, я подумал, что это художники откуда-нибудь из Израиля: сюжет, язык, корни изобразительной культуры — все мне не по нутру!» (Костромич). «Аксельрод — это муть, а не искусство. Запоздалое подражание Пикассо и ничего нового. Лабас — то же самое. Не нужно ума и таланта для такой мазни. Разочарована тем, что посмотреть у них нечего. Где же жизнеутверждающая нить их „произведений“!?» (Шихова). И рядом реплика другого посетителя: «Не понятно, как такая бездарная личность попала на выставку — видно, по пути из ЦУМа в Детский мир».

Каких же еще отзывов следовало ожидать после тридцати лет тотального господства соцреализма?[141]

«Слишком мало мы знаем о 20-х-30-х годах, слишком плохо помним, поэтому-то рядом с „как ново, как свежо“ — „зачем нам эта мазня“», — прокомментировал кто-то «Книгу отзывов».

«Общее впечатление паршивое. Создается впечатление, что наша жизнь что ни на есть развеселое занятие. Хулиганство. Художники (с позволения сказать) просто смеются над

посетителями. Неужели наше советское искусство опустело и выродилось до такой степени. Художественное образование дает ли право на такое безобразие, и право выставляться на выставках?»; «Вся выставка наполнена пейзажами, натюрмортами, портретами. А где же остальная жизнь? Где наши недостатки? Ни один художник их не показал. Что это — страх или осторожность? Никакой борьбы. Никаких страстей. Одно любование, да и то в рамках импрессионизма. Когда и на какой выставке покажут художники и наши печальные картины, которые, безусловно, есть» (С. Задробин). И рядом: «Смотрите выставки „Крокодила“».

К счастью, чувствующие и понимающие искусство зрители не перевелись, поэтому довольно тонких оценок творчества художников оказалось тоже немало.

«Осень в Москве. Но выставка вызывает настроение, скорее присущее весне. Хочется верить, что впереди лето, а не заморозки. Люди, которые по невежеству или по расчету тянут наше искусство ко временам А. Герасимова, достойны либо жалости, либо решительного осуждения». Или «Спасибо всем этим художникам, таким талантливым и таким разным. Неистовый Лабас, нежный и грустный Горшман (тонкий художник!), изумительный пейзажист Аксельрод. Их подвижнический труд так много нам дал, и такое было скрыто от нас тридцать лет. Еще раз спасибо за то, что ухожу с чувством „А мир прекрасен как всегда!“». Хотя подписей нет, записи эти сделаны явно хорошо осведомленными о состоянии дел в советском изобразительном искусстве зрителями. А вот режиссер Григорий Рошаль не побоялся и подписался: «Сорок лет мы не видели картин этих художников. Сорок лет! Ведь это горько — не выставляться сорок лет, и это мужество — остаться такими, какими они остались». «Пусть будет больше выставок старых художников, которые незаслуженно преданы забвению. Пусть будет Фальк, Тышлер. Пора нам увидеть нашего Шагала, Ларионова, Гончарову. Пора!» — написала врач Дзебоева, а безымянный студент Архитектурного института добавил: «Показали бы нам несколько групповых выставок… и самых разных мастеров вплоть до Малевича, Кандинского, Филонова, Шагала, а уж мы могли бы судить и решать. Думаю, что так оно и будет рано или поздно». «Честь и слава организаторам выставки, не побоявшимся показать нам всю эту „крамолу“. Стыд и позор тем, кто не решился до сих пор разрешить эту выставку. А художникам спасибо за радость». И рядом: «Согласен».

По числу положительных отзывов Лабас был явным лидером. «Интересная, солнечная выставка. Работы художника Лабаса оставляют очень хорошее впечатление, особенно пейзажи города.

Легкость, впечатляемость, одним словом, настоящее искусство!»

После первых спутников и полета Гагарина художник Александр Лабас вдруг оказался необычайно современным. Он дождался своего часа: в конце 1950-х — начале 1960-х годов возродился космически-романтический пафос 1920-х. На киноэкранах появились фильмы о неизведанных галактиках и полетах в космос, по радио звучали песни «Нас звезды ждут» и «На пыльных тропинках далеких планет…». «Ранний Лабас просто прекрасен», — написал в «Книге» режиссер Андрей Тарковский. И родившийся в 1932 году Тарковский, и появившиеся на свет в 1940-х в глаза не видели ни лабасовских «Дирижаблей», ни «Первого паровоза на Турксибе», ни «Стрелочника с женой», ни «В кабине самолета», ни «Едут», ни «В метро» и «В самолете», ни «Портрета Переца Маркиша». Не видели они прежде и первых сочинских акварелей, и эскизов к формалистической картине «Противовоздушная оборона» и акварелей из серий «В дни войны в Москве» и «В поезде во время войны». Еще бы не написать «Лабас № 1!».

Выставка 1966 года была несомненным прорывом, но количество собранных на ней работ превышало все мыслимые пределы. Вот за это она действительно была достойна строгой критики. «Пять зрелых самостоятельных мастеров были собраны под одной крышей. Помогают ли они друг другу? В какой-то степени помогают, так как все время радуешься завидной и щедрой талантливости. Однако зритель, честно, то есть внимательно, посмотревший, скажем, 200 вещей Лабаса, вряд ли способен столь же продуктивно рассматривать многие сотни вещей его соседей. Пора переходить к персональным выставкам, особенно когда речь идет о шестидесятилетних мастерах, получивших право показаться с отчетом за всю жизнь», — писал в «Литературной России» поэт Борис Слуцкий[142].

Слуцкий сделался необычайно популярен после XX съезда благодаря стихотворению «Бог»:

Мы все ходили под богом.
У бога под самым боком.
Он жил не в небесной дали,
Его иногда видали
Живого. На Мавзолее.
Он был умнее и злее
Того — иного, другого,
По имени Иегова…

(«Я не знаю дома, где бы не было этого», — говорила потом

поэту Ахматова.) Статья Слуцкого появилась не случайно. Поэт-фронтовик, чьи стихи в оттепель, да и в 1960-х читали запоем (тогда стихи не просто читали — с ними выступали в огромных аудиториях), дружил с художниками «пятерки». Борис Слуцкий лишь озвучил главную претензию к устроителям выставки: ее тесноту. Но ведь каждый из пятерых считал выставку своей персональной, чувствуя, что другого шанса не представится. Аксельрод умер в 1970 году, Горшман — в 1972-м. Только Лабасу повезло присутствовать на открытии собственной выставки десять лет спустя. Александр Аркадьевич, наверное, сильно бы удивился, узнав, что его многие считали везунчиком. Многим казалось, что благодаря жене-немке он больше был информирован о происходящем за «железным занавесом». «Для художников Лабас был форточкой в Европу», — признался как-то Андрею Бескину один из критиков. А кто в 1930-х годах мог позволить себе покупать холсты и писать маслом? Только Лабас, имевший мастерскую и зарабатывавший приличные деньги диорамами. Аксельрод и Горшман подрабатывали иллюстрациями в детских журналах; на материалы денег не было, да и мольберт поставить было негде. Бумага и та была в дефиците — в ход шел плакат Тышлера, клеймивший антисемитизм (неудачный, зато отпечатанный гигантским тиражом), на обороте его и рисовали. Аксельроды вчетвером ютились на первом этаже деревянной двухэтажной развалюхи на Баррикадной. А когда Горшман привез из Крыма жену (влюбился, как и Лабас, с первого взгляда, в свою Ширку), да еще с тремя дочками, бездомному семейству на время отдали самую большую, 11-метровую комнату[143]. «Наверное, крупных сюжетных картин было бы у него значительно больше, если бы существовали условия для их создания, если бы не вечная теснота, преследовавшая его всю жизнь. Когда в конце тридцатых появилась восемнадцатиметровая мастерская на Масловке, казалось, сам бог велел писать картины… Но не было ни охоты, ни заказов, не говоря уже о средствах на холсты и краски: картинный жанр был скомпрометирован хлынувшим, как из рога изобилия, официозом», — вспоминает Елена Аксельрод.

Вскоре после московской выставки Аксельрод поехал в Ростов-на-Дону: влюбившаяся в его работы директор тамошнего Художественного музея решила во что бы то ни стало устроить у себя его выставку. А Лабас с Леони отправились в Смоленск — его пригласили участвовать в выставке художников-смолян. Его успешное выступление на групповой было признано всеми, даже консерватором Пластовым.

«Превосходные художники. И с этим уже ничего не сделаешь… Как ни старались люди», — написал кто-то в «Книге

отзывов», лежавшей на Кузнецком.

Глава вторая
НАЗАД В ПРОШЛОЕ

В 1960-х годах начался обратный отсчет времени. Художников успели настолько основательно забыть, что каждое «новое» имя становилось открытием. Женя Буторина (Евгению Иннокентьевну, несмотря на ее почтенный возраст, по сей день продолжают называть Женей) узнала о существовании Лабаса благодаря Первой всесоюзной выставке акварели и помянула его в своей статье добрыми словами, от которых художник давно отвык. Спустя год, на «групповой», Владимир Иванович Костин представил ее художнику, и вскоре она впервые оказалась в знаменитом доме на Верхней Масловке. В самом конце длинного коридора ее встретил Лабас и проводил в мастерскую — небольшое узкое помещение с антресолями, на которые вела лестница из двух маршей, сделанная — без единого гвоздя! — руками Татлина[144]. За несколько лет до нее в мастерской появился Василий Ракитин, также допущенный на антресоли, где плотными рядами стояли старые и новые картины. «Сначала Лабас показался мне очень настороженным, но вдруг в этом невысоком, скромном человеке появилась необыкновенная легкость, внутреннее дыхание: он как бы летал со своими работами», — вспоминает Василий Иванович. Ракитин написал вступительную статью к каталогу групповой выставки, а Буторина — к персональной. В течение нескольких лет она приходила в мастерскую как на работу — собирала материалы для монографии. Александр Аркадьевич редко бывал один, рядом обычно находилась Леони Беновна, присутствие которой нисколько не раздражало. Напротив, пара смотрелась удивительно гармонично.

Монографию о Лабасе Евгения Иннокентьевна оценивает скептически, зато гордится тем, что заставила Александра Аркадьевича написать на обратной стороне картин годы их создания и точные названия (как и многие другие художники, Лабас неоднократно их менял), считая, что оказала будущим исследователям огромную услугу. Благодаря Женечке Буториной семидесятилетний Лабас постоянно возвращался в прошлое, вспоминал «вкусные» детали, связанные с той или иной своей работой. О компьютерах и цифровых камерах никто не имел понятия. Тексты печатали на машинке (если под копирку, то больше трех листов «Эрика» не брала), а чтобы не забыть, как выглядит картина или акварель, делали маленькие зарисовки от

руки и рядом — свои соображения по их поводу. Александр Аркадьевич находил рисунки Жени прекрасными и для большего сходства с оригиналом заставлял раскрашивать цветными фломастерами. Листы с ними сейчас лежат на моем столе, так что могу засвидетельствовать: они действительно прекрасны. И монография получилась вовсе не «дрянная», как выражается Буторина, а очень даже неплохая, особенно если учесть, через какие тернии пришлось пробиваться автору в конце 1970-х годов. Во всяком случае, все приведенные факты абсолютно достоверны, поскольку были сообщены самим героем книги, предававшимся во время их встреч воспоминаниям.

Ностальгия по прошлому в старости обуревает многих. Мало того что художники разражаются воспоминаниями, они еще и повторяют свои ранние работы, ставя на них мифические даты, чем вводят в заблуждение экспертов-искусствоведов. Лабас не пытался жонглировать датировками, выдавая себя за первооткрывателя течений и направлений. Он методично «воссоздавал» пропавшие полотна, честно датируя их 1970-ми и 1980-ми. Подписям и датировкам он придавал огромное значение. Племянница вспоминает, как дядя полдня решал, в каком углу поставить подпись на ее портрете, а потом еще столько же — точку.

«Такая у меня огромная программа, что нужны годы, десятки лет, а их может и не быть. Поэтому надо выделить то, что нужно сделать в первую очередь. Все равно получается очень много, но я уже не уступлю и сделаю все, что только смогу… Пока, правда, я работаю как и раньше, в молодости, но кто знает, что будет дальше. Вот почему мне необходимо как можно больше успеть. Нужно поторапливаться. Кроме новых работ, надо увеличить большие сложные по образам портреты и композиции, это тоже задача № 1. В первую очередь — в масле, а затем в акварели», — записывал Александр Аркадьевич в дневнике. Еще он наметил завершить «идеи ранних композиций (или сделать варианты)», а также восстановить все погибшие во время войны работы (порой он писал даже не сами картины, а автопортреты на их фоне)[145]. «Мне нужно повторить эти работы. Пусть мне не удастся точно повторить, но останутся ценнейшие вещи, которые дадут представление о том, чем я жил и что создавал в молодые годы. Я скоро за это возьмусь, хотя это требует бездну физических и душевных сил». И рядом приписка лично для себя: «Написать картины, заглядывая в 1921 год».

Лабас писал портрет за портретом и ставил новые работы рядом с холстами конца 1920-х, словно сравнивал себя сегодняшнего и прежнего, а «Олечку», портрет любимой

племянницы, повесил на стену рядом со знаменитой картиной «Едут» 1928 года. «Сегодня ночью плохо спал, лезли всякие мысли, они меня одолевали постоянно. Я думал о том, что у меня много погибло картин и акварелей. Сначала ранние. Когда я уехал на Восточный фронт, оставил моему товарищу Володе Васильеву все свои ранние работы, а по возвращении не получил ничего. Кое-что из моих детских тетрадей я случайно увидел у него и взял. Он так ценил меня как художника и так возмутительно отнесся к моим работам, которые бесследно пропали. Потом, в 1923 году, я оставил одну из лучших своих работ Александру Козлову — женский портрет во весь рост, с совсем новыми для меня тогда задачами. Он тоже пропал… Но главное — это то, что пропало во время войны из моей мастерской на Мясницкой. Даже самые большие негодяи не решились бы уничтожить мои картины, если бы к ним было такое отношение как сегодня. Всеми способами они старались внушить всем, что ни мое искусство, ни искусство таких замечательных художников, как Петров-Водкин, Фаворский и Павел Кузнецов, ничего не стоит. Я хочу, чтобы в будущем заклеймили позором всех этих бездарных карьеристов, проходимцев, а с ними и безвольных, бесхребетных интриганов и клеветников. *Когда мною будут заниматься, в чем я не сомневаюсь, откроется многое»* (курсив мой. — *Н. С.*).

Самые ранние, беспредметные вещи Лабас начал повторять в конце 1950-х — начале 1960-х годов, а к космическому циклу вернулся в конце 1970-х. На пороге восьмидесятилетия вопросы о грандиозности мира занимали его не меньше, чем в молодости. Идея освоения соседних планет в 1920-х была необычайно популярна — в ней видели единственный способ спасения нашей цивилизации, в бесконечные перспективы и прогресс которой так верил Александр Лабас. «Он не раз возвращался к этим своим размышлениям, когда рисовал абстракции, чем-то напоминающие некие метагалактические объекты, несущиеся в искривленном пространстве. Да и на полях его тетрадей с набросками встречаются схемы движения многочисленных планет с пометками „разработать подробнее“, — вспоминает Андрей Бескин. — Мысли о возможности полета на другие планеты посещали Александра Аркадьевича уже в ранней юности. К тому времени появилось достаточное количество научно-фантастической литературы о будущих перелетах, и юный Лабас не мог не поддаться их наивному очарованию. Как и многие его сверстники, он был очарован личностью Циолковского, мечтавшего о выходе человека за пределы его земной Ойкумены. Шура Лабас с упоением читал научно-фантастические

произведения учителя из патриархальной Калуги, который выдвинул идею создания искусственных спутников уже в 1895 году».

Герои книг Циолковского «На Луне», «Вне Земли» и «Жизнь в межзвездной среде» летят к разным планетам, выходят в открытый космос, получают в космосе металлы и новые материалы. Его идеи о «распространении совершенства и господстве разума по всему космосу» Лабас, безусловно, использовал и в проектах городов будущего, и в картинах на космическую тему (рисунок «Жители отдаленных планет», сделанный в 1921 году, чудом сохранился в семье). Большое влияние оказали они и на его мировосприятие: даже в «земных» лабасовских пейзажах за расплывчатой линией горизонта всегда чувствуется громада Космоса.

«Александр Аркадьевич часто повторял строки Лермонтова: „Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу. И звезда с звездою говорит“, — вспоминает Андрей Бескин. — Интерпретировал он их довольно своеобразно: „Значит, во Вселенной есть другие населенные планеты, которые могут говорить друг с другом“. Мы часто обсуждали с ним „странные“ для окружающих вопросы о бесконечности пространства, о схожести моделей микро- и макромиров. В его библиотеке были замечательные, достаточно сложные для чтения книги „Эйнштейн“ и „Беседы о теории относительности“, испещренные многочисленными пометками. Как-то мы заговорили об идее Александра Чижевского о том, что все социальные процессы на Земле, все революции и войны во многом связаны с аномальной солнечной активностью. То, что у Лабаса была книга Чижевского „Земное эхо солнечных бурь“, я хотя бы мог объяснить его давним интересом к идеям выдающегося ученика Циолковского. Но когда Александр Аркадьевич процитировал мне четверостишие Чижевского — „Великое без Солнца не цветет: / Происходя от солнечных истоков, / Живой огонь снопом из груди бьет / Мыслителей, художников, пророков“ — я был поражен. Лабас знал наизусть „Евгения Онегина“ и с легкостью цитировал Пушкина с любого места, на что способен далеко не каждый. Но чтение стихов Чижевского меня потрясло. С тех пор я стал смотреть на солнце на его картинах совсем иначе — отныне оно виделось мне не просто частью пейзажа, но именно Светилом, обозначением вечного и бесконечного Космоса».

Конечно, Лабас был прежде всего художником, но его интересовали и научные идеи. Особенно увлекала Александра Аркадьевича теория Вернадского об эволюции биосферы в ноосферу (сферу разума). В дневниковых записях Лабаса есть

такие строки: «Мне иногда кажется, что мир человеческих знаний и представлений как бы висит над нашей планетой параллельно с атмосферой. И хотя мы его не видим, он так же реален, как мир видимый и осязаемый». По словам Андрея Бескина, Лабасу очень нравилась книга Вернадского «Размышления натуралиста» своим историческим оптимизмом и верой в преобразующую силу человеческого разума. Когда же Андрей позволил себе усомниться в необходимости художнику читать подобную литературу, Александр Аркадьевич возразил ему, заявив, что настоящий художник обязан быть глубоко образованным.

> «Сегодня, после фантастически быстрого завоевания космоса, высадки человека на Луну, даже не верится, что в начале века все было в самом зачаточном состоянии, только начинались авиация, телефон, автомобильный транспорт, а о радио и телевидении даже разговоров не было. Все, что сегодня мы видим и знаем в технике и науке, трудно было представить в начале века даже людям с самым богатым воображением, — писал на склоне лет Александр Лабас. — Ну а искусство — это совсем другое. Произведения художников начала двадцатого века и по сей день считаются новаторскими. Если наука так глубоко проникла в понимание явлений природы, с такой настойчивостью пытается объяснить, а часто и дать направление развитию и отмести все вредное, то мне в одиночку приходилось и приходится всем заниматься. Но такое уж это дело искусство — по-настоящему узнают его, когда художника уже нет, часто спустя десятилетия, я, конечно, имею в виду настоящих открывателей… Я во все времена относил себя к категории художников-новаторов, и у меня не было никогда в этом сомнений. Быть может, это в большой степени меня и спасло в трудные периоды жизни. Я всегда верил своему чувству и новые чувства, идеи, художественные образы выражал своим языком. В этом у меня была неудержимая потребность…»

А ведь Александр Лабас родился в 1900 году, когда в его родном Смоленске был один-единственный автомобиль, принадлежавший губернатору.

> «Большой, неуклюжий, темно-красного цвета, он часто портился, и все собирались около него, спорили, и мало кто тогда мог поверить, что он заменит хорошую лошадь. Говорили, что лошадь надежнее, чем эта

техника. Но трамвай уже прочно входил в жизнь, и никаких споров о нем не было, хотя бывали катастрофы и жертвы, когда он, съезжая с горы, сходил с рельсов. Я сам это видел, и видел, как со звоном сыпались на мостовую стекла. В те годы еще ходил дилижанс, оставшийся от прошлого века, мы ездили на нем к родственникам, они жили недалеко от Смоленска. Когда я читал „Пышку“ Мопассана, мне очень ярко вспоминалась наша долгая поездка на красивом полированном, с темной полосой, дилижансе.

В Смоленске у нас были керосиновые лампы, потом, понемногу, как сенсация, появлялись электрические. Мне запомнилось, как показывали лампочки, большие и маленькие, а затем вольтову дугу (нечто по виду похожее на нынешние лампы дневного освещения, только какие-то изогнутые). Словом, чудо двадцатого века. А затем кинематограф — короткая картинка: поезд идет прямо на вас, публика от неожиданности бросается в сторону. Или комическая картина: кто-то бежит, падает в ведро с краской, как в жизни. Вы впервые видели изображение на экране, правда, неровное, толчками, но все равно оно поражало и производило необыкновенное впечатление. Огромные телефоны. А бетон! Ведь теперь даже цвет другой. А потом полет Уточкина на три метра в воздух, радио, телевидение, спутник. Но как это охватить?»

В родном городе Лабас вновь оказался лишь спустя почти 60 лет: они с Леони приехали на открытие выставки смоленских художников. От Смоленска его детства мало что осталось, но все равно было необычайно волнительно пройтись по улицам Смоленска, казавшегося ему в детстве чудесным сказочным городом. «Вероятно, я не смог бы создать многих своих картин, если бы у меня не было ярких детских впечатлений. Образная память для художника — та плодородная почва, на которой взрастают самые диковинные цветы», — говорил Лабас, показывая сделанные после этой поездки серии работ. Первую он назвал «Смоленск сегодня», а вторую — «Смоленск в начале века».

Уверена, что он расспрашивал о своем первом учителе, но все почему-то уходили от этой темы. В 1960-х годах имя Мушкетова, считавшегося «наиболее серьезным» из смоленских живописцев, упоминать было опасно. Картины его, хранившиеся в Смоленском музее, под предлогом их «плохой сохранности» и «малой художественной ценности» тихо сняли с учета, и если бы не самоотверженные музейные сотрудники, то несколько десятков

работ пропали бы навсегда. Но самый знаменитый из его учеников об этом ничего не знал, так же как не знал, что, оставшись в оккупированном Смоленске, Виталий Ильич согласился стать директором Смоленского музея, который в спешке не успели эвакуировать полностью. Трагедию миллионов советских граждан, вынужденных жить «под немцами», до сих пор стараются обходить, так и не решив, кого считать пособниками врагов, кого — нет. Мушкетов и его жена не думали, что будет после войны: они просто хотели спасти коллекцию родного музея. Когда в конце августа 1943 года поступил приказ о вывозе художественных ценностей в Германию — и Смоленского краеведческого музея, и Картинной галереи, и комнаты Глинки, — у них не было иного выхода, как подчиниться. Документы подтверждают: Мушкетов уехал из города за неделю до освобождения Смоленска. В конце сентября 1943 года они с женой прибыли в Вильно, где в Бернардинском монастыре были временно складированы коллекции. Часть ящиков он обнаружил разбитыми, картины — распакованными, деревянная скульптура и музыкальные инструменты были разбросаны по разным залам. Все это богатство хранилось без всякого присмотра, в открытых для посторонних помещениях. Мушкетов пытался наладить хранение, он же руководил переупаковкой экспонатов весной 1944 года перед отправкой в Польшу, а потом пытался проследить дальнейший маршрут музейных ценностей, которые потерял из виду[146]. Летом 1944 года, опасаясь преследований за сотрудничество с оккупационными властями, Виталий Ильич с женой перебрался в Латвию, а оттуда в город Зальцведель, оказавшийся после окончания войны на границе ФРГ и ГДР. Судя по тому, что его архив оказался в распоряжении советского командования, уйти к американцам Мушкетовым не удалось. Коллекции, о которых так заботился первый учитель Лабаса, были случайно обнаружены на территории Польши в июне 1945 года и тут же отправлены в Смоленск, но более тысячи экспонатов так и исчезло.

ЧАСТЬ ДВЕНАДЦАТАЯ

Глава первая
«АЙ ДА ЛАБАС, АЙ ДА МОЛОДЕЦ…»

«Лабас изумителен. Это настоящее искусство. Преступление прятать и замалчивать такие вещи. Жутко видеть людей, неспособных наслаждаться подобной живописью. Это плод многолетнего оболванивания мертвой академической рутиной. Совершенно необходимо организовать персональную выставку Лабаса».

К семидесятилетию, несмотря на восторги поклонников и «зеленый свет» музеям, ни звания, ни тем более зал под выставку Лабас не получил. Но только те, кто не знал Александра Аркадьевича лично, могли наивно полагать, что он будет перебирать вырезки из газет и перечитывать книги отзывов пятилетней давности. В который раз нашего героя недооценили. Не случайно же бывший вхутемасовец Федор Семенов-Амурский написал в книге отзывов: «Ай да Лабас, ай да молодец: сам старик, а искусство его молодое!!» Лабас действительно не чувствовал своих лет, особенно когда к нему обращались «Шура», как в молодости. Трижды прав был Оскар Уайльд, сказав, что трагедия старости не в том, что тело стареет, а в том, что душа при этом остается молодой. «С трудом могу представить, насколько эти цифры не соответствуют моему чувству времени, ощущению реальности. Как много я бы мог еще сделать именно теперь, как это ни парадоксально», — писал Александр Аркадьевич в дневнике на пороге восьмидесятилетия.

«Характер творчества, как и судьба художника в искусстве, во многом определяется характером личности. Активность поведения часто решает прижизненную судьбу, а иногда и посмертную. У художников должны быть наследники, в самом прямом, житейском смысле слова. Картины умирают безвестные и одинокие, если о них не заботятся, если они не попадают в музеи или крупные коллекции. Картины еще более беззащитные, чем книги, ибо не поддаются тиражированию, а горят точно так же. Репродукции, даже самые качественные, — только подобие оригинала, да и многих ли художников того поколения, о коем я пишу, репродуцировали?.. „Имя“ и талант не всегда совпадают… Некоторым „счастливчикам“ повезло. Они стали известны посмертно, но для этого были приложены немалые усилия наследниками, музейщиками, коллекционерами, меценатами или просто деловыми людьми»[147]. С наблюдениями Елены Аксельрод нельзя не согласиться: сам Лабас, потом его вдова, а

затем племянница лепили прижизненную, а впоследствии и посмертную судьбу Художника.

Заявки на персональную выставку Александр Аркадьевич подавал каждые пять лет: к 70-летию, 75-летию… И победил: зал на Кузнецком, 20, ему выделили, в «Советском художнике» вот-вот должна была выйти монография. Женя Буторина, ее автор, гордится тем, что обманула цензоров и словосочетание «социалистический реализм» сумела ни разу не использовать; а ведь без этой мантры, как и без ссылок на классиков марксизма-ленинизма, в 1970-х годах в СССР не выходила ни одна книга по искусству. Однако директор издательства все-таки перестраховался и черно-красный «Овал» — ту самую беспредметную композицию, которую всеми силами хотел заполучить себе в коллекцию Костаки, — из иллюстраций выкинул. На персональной выставке 1976 года работу выставить тоже не решились, и только спустя 15 лет картина появилась на выставке «Великая утопия», прославившей во всем мире русский авангард.

Зал МОСХа на Кузнецком, 20, состоявший из пяти небольших помещений, оказался на удивление вместительным: в нем удалось развесить три сотни работ — от самых ранних до самых последних. Сочинив не один десяток панорам и диорам, Александр Аркадьевич Лабас занялся наконец-то макетом собственной выставки. Из чертежного ватмана Леони с Ольгой вырезали в масштабе «стены», а он их «расписал». Некоторые картины пришлось рисовать по памяти — эти работы, попавшие в музеи в 1930-х и даже в середине 1920-х годов, тихо отлеживались в запасниках. «Расписывая» бумажные «стены», Александр Аркадьевич мало заботился о похожести: десятисантиметровые марочки были для него лишь цветовыми пятнами, из которых, как мозаика, складывалась композиция целиком. Зато высота повески и расстояние между картинами выверялись с математической точностью (сказались навыки проектирования). Не случайно Сергей Лучишкин, выступая на творческом вечере, ударится в воспоминания и посетует на отсутствие на выставке театральных и панорамно-диорамных работ «друга Шуры». Лучишкин, работавший в одной бригаде с Лабасом на ВСХВ, уговаривал приятеля повторить хотя бы одну из диорам — для истории. Но Александр Аркадьевич ничего делать не захотел, зато сделал макет экспозиции персональной выставки, выдержавший испытание временем, хотя само слово «макет» давно вышло из употребления и превратилось в «инсталляцию». Макет этот стал главным экспонатом выставки, устроенной несколько лет назад московской галереей «Проун».

Прежде его мало кто видел: у выставки 1976 года был куратор, отвечавший за экспозицию, — Фреда Фишкова, и обидеть ее, прекрасного искусствоведа, тонко чувствующего вещи, Лабас совсем не хотел.

В течение нескольких дней маленький крытый грузовичок курсировал между Верхней Масловкой и Кузнецким Мостом. По счастью, основные работы находились в мастерской, а музеи безропотно давали все, что у них просили (отбором занимался сам Александр Аркадьевич с Леони Беновной, но Ракитин, Буторина и Фишкова тоже имели право голоса). Про страховки, охрану и прочие формальности никто тогда и не слыхивал: сотрудники провинциальных галерей запросто везли картины в четырехместных купе вместе с чужими сумками и чемоданами. Оформляли картины в одинаковые белые рамочки: с багетом в стране было напряженно, поэтому заслуги и звания роли тут не играли. Мастера в выставочном зале относились к Александру Аркадьевичу с нежностью, даже невзирая на то, что они с женой постоянно торчали у них на глазах, настолько трогательна была эта престарелая пара. Плакат своей выставки Лабас не доверил никому и сделал сам, причем два варианта: один — с «Эскалатором в метро», второй — с «Самолетом над городом». Выбрали «Эскалатор».

Фрагмент экспозиции персональной выставки. Москва, 1976 г.

«Перед открытием все страшно волновались. Мы купили дяде новый костюм. Искали долго, наконец нашли, но, из-за его маленького роста, пришлось подшивать и брюки, и рукава у пиджака. Потом — рубашка, белая или цветная? Я была категорически против белой. „Вы же не член Политбюро и не

председатель колхоза!“ В итоге купили светло-голубую в тонкую полоску и новый галстук, — вспоминает Ольга Бескина-Лабас. — На чеки, полученные за переводы книг советских писателей на немецкий, Лонечке купили в „Березке“ австрийский трикотажный костюм с замшевыми вставками (мечта любой москвички), а к нему — блузку. Затем долго решали — шарфик или бусы? В итоге остановились на бусах. Самой сложной деталью оказались туфли, особенно учитывая ее 32-й размер ноги. Новые достать не удалось — пришлось надевать ношеные, давно привезенные Тильдой Ангаровой из ГДР.

Несколько дней мы с друзьями завозили на Кузнецкий шампанское и шоколадные конфеты, а тетя с дядей продолжали редактировать список приглашенных. Накануне вернисажа в последний раз „отрепетировали“ дядино выступление, и я с чистым сердцем отправилась домой. А на следующее утро раздался звонок: „Дядя передумал. Все-таки рубашка нужна белая…“ Хотя ЦУМ был совсем рядом, времени оставалось в обрез. Выглядел знаменитый универмаг совсем не так шикарно, как теперь: народу не протолкнуться, жарко, всюду очереди… Свежести макияжа я, конечно же, лишилась, но рубашка 38-го размера была куплена. Сидя в мчавшем меня на Масловку такси, я, надо признаться, испытывала к тете с дядей отнюдь не самые нежные чувства.

Сам вернисаж от волнения помню плохо, но вот сцена перед выходом из квартиры у меня до сих пор перед глазами: они на мгновение останавливаются, поворачиваются друг к другу, берутся за руки, а потом целуются. Целуются по-настоящему, как возлюбленные мужчина и женщина, благодарные друг другу и судьбе за счастье, которого сумели дождаться».

Открытие было торжественным и радостным. Сохранилось несколько групповых фотографий, но тексты выступлений записать не удалось — кто-то случайно наступил на шнур от магнитофона и выдернул его из розетки. А потом, когда слово взял Пименов, загремел гром.

«Это природа салютует в честь Лабаса», — сказал Юрий Иванович, и все зааплодировали. В толпе мелькали лица знаменитостей. В самый разгар торжества двое молодых людей ввели под руки Лилю Брик. Лиля Юрьевна не пропускала вернисажей, на которых

неизменно выделялось ее напудренное, словно маска, лицо с нарисованными бровями и алыми губами. Ольга не помнит, что говорила Лабасу Брик, но появление музы Маяковского с тонкой старушечьей косичкой ее сразило. Лиля Юрьевна дружила не столько с Александром Аркадьевичем, сколько с сестрами Идельсон, которых на открытии не было: Александра Вениаминовна из дома не выходила, а Раиса Вениаминовна скончалась четыре года тому назад. Не случись этого, она бы непременно пришла поздравить Александра Аркадьевича. В этой связи вспоминается история, рассказанная Ангелиной Васильевной Щекин-Кротовой, решившей повезти на выставку Фалька Киру Константиновну Алексееву (для тех, кто запутался, напомню: Кира была второй женой, Раиса третьей, а Ангелина четвертой). «Мне казалось: как это так — пропустить выставку Фалька! Тем более она же была ему близким человеком. Приехала. „Кира Константиновна, я приехала. Такси стоит“. — „Да? А я варю кашу“. — „Какую кашу?“ — „Кашу для Кости“. — „Ну, разве это такое…“ — „Нет, будут комки, если я ее не буду мешать“. — „А кто-нибудь другой?“ — „Другой так не умеет“… А Раиса Вениаминовна все забыла, когда я приехала за ней. Я… привезла ее, водила ее… Толчея была страшная там, так трудно было смотреть, жарко было… А Раиса Вениаминовна, останавливаясь перед картиной, выключала вокруг себя все, она там была, в этой картине. Я любовалась, как она умела смотреть, и была счастлива, что могу ей это счастье доставить»[148].

Первой жены Лабаса на открытии персональной выставки не было, но было письмо из Свердловска с поздравлениями «дорогому Саше» уже после закрытия, когда о его успехе написали все газеты. С самым большим нетерпением Лабас ждал музейщиков. Первым на Кузнецком появился приехавший из Ленинграда Пушкарев. Василий Алексеевич пришел на следующее утро и, ни с кем не поздоровавшись, помчался вдоль стен, указывая на картины. Сотрудницы выставочного зала бежали за ним, едва успевая прикалывать таблички с надписью «Русский музей». Легендарный директор Русского купил у Лабаса несколько работ еще в начале 1960-х годов, до групповой выставки, и в итоге в Петербурге, а вовсе не в Москве сложилась лучшая коллекция художника — без малого три десятка работ. К огромному сожалению Александра Аркадьевича, представители

Третьяковской галереи, любимейшего его музея, посетили выставку лишь через несколько дней. Зато директор Пушкинского успела посмотреть экспозицию в первый же день. Ирина Александровна Антонова приехала вечером, когда выставочный зал уже закрывался, но все нужные распоряжения сделала: отобрала 36 акварелей для гравюрного кабинета ГМИИ — в добавление к тем, что были куплены музеем 40 лет назад.

Из провинциальных директоров наибольшую активность проявил Савицкий. В мастерской на Масловке создатель музея русского авангарда оказался совсем незадолго до выставки, но с тех пор покупал работы регулярно. Если главной формой взаиморасчетов между советскими коллекционерами оставалась уникальная система обменов, при которой денежные знаки сами по себе практически не фигурировали (сесть по статье «спекуляция» никому не хотелось), то «нукусский Третьяков» оставлял расписки на листках простой бумаги. А спустя несколько месяцев либо привозил означенную сумму сам, либо присылал с кем-то из доверенных лиц[149]. Но таких подвижников, как Игорь Савицкий, сумевших за десять лет собрать в аральском захолустье феерическую коллекцию, в провинции были единицы. Зато, когда Лабаса не стало, музеи страшно оживились. Буторина вспоминает, как рассылала по всей стране письма музеям с одной только фразой: «Желающим приобрести работы художника А. А. Лабаса просьба обращаться к Л. Б. Нойман». Воистину: «хороший художник — мертвый художник». К музеям, будь то Днепропетровск, Смоленск или Пермь, Лабас с женой относились даже не с почтением, а с почитанием: только они имели право «первой ночи», хотя платили годами, да и цены назначали в разы ниже тех, что предлагали коллекционеры. А они стали появляться. Фальк, тоже видевший свои работы не иначе как в музеях, время от времени «нарушал» и продавал вещи «на сторону». Лабас же держался до последнего: если человек ему нравился, мог подарить работу, но чтобы «за деньги» — никогда. Более стойким был только Павел Филонов — голодавший, но ни одной работы не продавший: все вышедшее из-под кисти гения достойно лишь музейных стен.

С начала 1990-х годов, когда коллекционирование вновь обрело легальный статус, число желающих иметь работы Лабаса стало множиться. В 2007 году поклонники даже издали большой нарядный альбом «Личный Лабас», которым признавались в любви к творчеству художника. Началось же это «поклонение» с выставки 1976 года, которую ежедневно посещало чуть ли не несколько тысяч человек. Александр Аркадьевич бывал на Кузнецком постоянно, причем общался не только с

искусствоведами и художниками, но и с обычными зрителями. Видя, что человек задерживается около картины, шел к нему, представлялся и заводил беседу.

Первым серьезным коллекционером, заинтересовавшимся Лабасом благодаря выставке, стал Владимир Семенов, крупный советский дипломат, бывший в те годы заместителем министра иностранных дел Андрея Громыко[150]. «Человек контакта, о котором говорят, что он выглядит как немец, говорит как англичанин, держится как француз, а думает как русский», — написала о Семенове одна из немецких газет. Пребывавший на вершине государственной пирамиды, Владимир Семенович Семенов слыл в кругах интеллектуально-художественной элиты меценатом и либералом. В Европе он возглавлял правительственную комиссию по разоружению, а дома, на родине, покупал художников-нонконформистов и живопись русского авангарда. Собирательство было для него как формой самовыражения, так и самосохранения. «Коллекционерская деятельность в определенном смысле есть проявление самостоятельности и возможности выбора в условиях унифицированного существования» — так, несколько витиевато, сформулировал суть «высокой болезни», которой был одержим Семенов, другой знаменитый коллекционер тех лет, ленинградский петербуржец Соломон Шустер. Благодаря собирательству кинорежиссер Шустер преодолел «унифицированность существования» застойных лет, когда редко удавалось снимать то кино, которое хотелось, а дипломат Семенов, наоборот, выдержал все номенклатурные взлеты своей блистательной карьеры. Семенов покровительствовал художникам. Но если вечера у Костаки на проспекте Вернадского отличались демократизмом и неформальностью, то у Семенова и его молодой красавицы-жены в Доме на набережной, в квартире, заполненной роскошной ампирной мебелью и картинами, — пафосностью, свойственной великосветским раутам. По заведенной супругами традиции посетители из числа знаменитостей, покидая гостеприимный дом, оставляли в специальном альбоме автографы. Лабас собирался подарить Семенову «Город на Западной Двине», но потом передумал. В итоге эту картину купил Русский музей.

Почувствовав, что Лабас из опальных переходит в разряд знаменитостей, многие из стана бывших недругов уже спешили с поздравлениями, уверяя на разные голоса, что никогда не сомневались в его таланте и т. д. Александр Аркадьевич не только знал себе цену, но и отлично понимал цену подобным похвалам: демонстративно, на людях, проигнорировать

протянутую одним из таких «доброжелателей» руку ему ничего не стоило. А вот восторженные письма от знакомых и незнакомых почитателей трогали его необычайно. Он хранил послание поэта Льва Озерова, заканчивавшееся такими словами: «Долгие годы Ваше искусство было в полутьме запасников, для него не хватало стен. Но Вас нынче приветствуют и чествуют. Вам воздается по заслугам. Сколько же надо было иметь терпения, любви к искусству, веры в людей, жизнестойкости, чтобы работать и не сдаваться!»

Глава вторая
МОСКВА — ПАРИЖ

«Сегодня опять прекрасная погода, но вот снова почувствовал усталость, не так, видно, быстро восстанавливаются силы. Всего лишь два дня прошло, как мы здесь после открытия двух выставок, на которых можно увидеть мои работы 21, 29 и 30 года (Москва — Париж) и 80 и 81 года (Всесоюзная выставка акварели), — записывал Лабас, вернувшись на свой любимый „42 км“, где они с Леони снимали дачу последние его пять лет. — Я еще не отошел от впечатлений и переживаний встречи со своими ранними работами и с такими соседями — и с нашими, и с французскими, с самыми лучшими, надо полагать, художниками за первые тридцать лет нашего XX века».

В России надо жить долго — только тогда можно дождаться признания. В случае с Лабасом эта истина в очередной раз подтвердилась. Одно дело — персональная на Кузнецком, не говоря уже о групповой, а совсем другое — эпохальная выставка «Москва — Париж» в беломраморном «храме искусства» на Волхонке. Из ее участников с российской стороны до великого дня дожили лишь двое — Александр Лабас и Сергей Лучишкин, затерявшиеся в огромной вернисажной толпе; с французской — витеблянин Марк Шагал, французским художником никогда себя не считавший. Каково это было: видеть свои работы рядом с Матиссом, Пикассо, Марке, Модильяни, Серовым, Грабарем и всем классическим набором имен русского Серебряного века? Поздновато, конечно, на девятом десятке чувствовать себя мировой знаменитостью, даже если никогда не сомневался в собственной гениальности. Не случайно же картины в частные руки не хотел отдавать — ждал, что признают, причем на государственном уровне, и — дождался. И самое высокое соседство выдержал, оказавшись в числе тех восьмидесяти, которых кураторы отобрали для раздела «Живопись 1917–1930». У Лучишкина — хрестоматийный «Шар улетел», а у Лабаса — «Первый паровоз на Турксибе», «Дирижабль и дети» и две ранние акварели: «Вечером в городе» и «Пейзаж в Сочи». А рядом висели Ван Донген и Альтман, Вламинк и Вильямс, Дейнека и Дерен, Делоне и Кончаловский, Малевич и Миро, Матисс и Павел Кузнецов, Моне и Осмеркин, Пикассо и Пименов, Розанова и Руо, Сутин и Тышлер, Филонов и Шагал, Штеренберг и Макс Эрнст — дальнейшие комментарии излишни. Открывшаяся в июне 1981 года в Пушкинском музее выставка была нашим «ответом»

выставке «Париж — Москва», устроенной в 1979 году в новом парижском музее современного искусства — Национальном центре искусства и культуры имени Жоржа Помпиду. Французы выставили одну вещь Лабаса — полутораметровый вертикальный холст «Дирижабль и дети» из Русского музея, написанный в 1930 году.

Париж, равно как и другие европейские столицы, Александр Аркадьевич повидать не успел. О довоенном Париже знал из рассказов Штеренберга, Редько и Фалька, а о новом — от Константина Рождественского, появлявшегося у Лабасов после очередной заграничной поездки. Начав в 1930-х годах заниматься дизайном, Рождественский продолжал проектировать интерьеры советских выставок по всему миру. Ольга вспоминает рассказы Константина Ивановича об открытии в 1977 году на месте старинного «чрева Парижа» Центра Помпиду, здание которого больше походило на суперсовременный завод. В 1970-х годах за границу ездили единицы, так что подобные вечера, сопровождавшиеся показом слайдов, устраивались и в музеях, и в университете, и на квартирах. Хорошо помню, как мы с Валерой Турчиным, только вернувшимся из Франции, где он был на стажировке, чуть ли не каждую неделю ездили к ученику Фаворского, графику Владимиру Владимировичу Домогацкому (портрет которого, как выясняется, в 1930-х годах исполнил Лабас), и уходили уже под утро, обещая приехать снова, чтобы продолжить виртуальное путешествие. В Париже Владимир Владимирович, как и большинство родившихся в начале века художников, никогда не был, но знал город наизусть: его отец, скульптор Владимир Домогацкий, посещал парижские академии и одно время вместе со своим другом скульптором Николаем Андреевым снимал студию в доме художников на улице Кампань Премьер, где до них жили Пикассо и куча других знаменитостей, а в соседней гостинице «Истрия» всегда останавливался Маяковский.

Выставка «Москва — Париж», если использовать музыкальные термины, стала заключительным аккордом; хочется использовать красивое слово «крещендо», чтобы придать моменту особый драматизм. Звучат последние такты. Дирижер жмет руку первой скрипке, кланяется и уходит. Финал.

Но судьба отвела Лабасу еще целых два года, на протяжении которых он продолжал искать ответы на вопросы, волновавшие его всю жизнь. «Мне хочется разобраться в том, что имеет важное и даже важнейшее значение в искусстве. Мне кажется, прежде всего нужно разобраться и почувствовать предметы как бы изнутри. В этом нам крепко помогли импрессионисты, потом

кубисты, за ними сюрреалисты. Эти проблемы решало искусство XX века. Вот я разбирался — что снаружи, а что внутри. В природе, в философии, в искусстве. Не такое это простое дело. На это жизни мало порой. Ну, скажу, с грехом пополам разобрался… Я умею добиться своего, у меня все средства рассчитаны, продуманы заранее, поэтому мне легко импровизировать уже непосредственно на холсте. Я знаю свою цель, знаю, к чему мне следует идти в работе. Для многих это неразрешимая загадка, они идут на ощупь, наугад, пользуются тем случайным, что под руку попадет. Вот и получается так называемое искусство социалистического реализма. Там нет ничего социалистического, тем более реализма в его высоком смысле, как его понимали наши великие художники Серов, Репин, Левитан, Врубель».

Глава третья
ЖИВОПИСЬ КАК ПЕСНЯ

К старости (какое, однако, неприятное слово) все чаще начинают всплывать картины прошлого. Стараешься успеть записать все то, до чего сумел дойти сам, надеясь, что твои записи помогут молодым. Особенно хорошо писалось Лабасу на Рижском взморье. «Я сижу в одиночестве на большом плоском камне. Здесь же около меня лежит мой этюдник, мой верный спутник всегда и везде. Я… пишу с натуры и пишу все, что чувствую, не задумываясь. Я, если можно так сказать, наслаждаюсь, я пою! Да! Действительно, теперь моя живопись для меня как песня. Она свободно льется и как-то естественно рождается. Я не забочусь о ее сочинении. А вечером и ночью я думаю и думаю, и меня одолевают бесконечные вопросы: время, пространство, форма, движение, материя, энергии…»

«Нельзя работать над картиной „холодными глазами“ и „холодной рукой“. Это главное. У меня были и бывают очень счастливые моменты, когда я с удивительной четкостью вижу все сразу, целиком, причем часто это возникает само по себе, и я только должен донести все до холста. Вот здесь необходимо мастерство. Это еще сложнее исполнить, чем пианисту или скрипачу, потому что исполняется первый и последний раз и не улетит, как звук в музыке, а останется на полотне, может даже на века, и многие поколения будут чувствовать то, что пережил художник. Таинственная и заманчивая область — искусство».

«Как художнику удается из самых глубин своей души извлечь нечто, открыть для себя и сделать достоянием других? Как сделать никем не видимое — видимым, никем не слышимое — слышимым? Как догадаться, какие краски нужны художнику, какие звуки нужны композитору? Как создать симфонию в красках или звуках? Как рассказать о радости, грусти, любви, о жизни и природе, о самых сокровенных тончайших нюансах человеческого чувствования?»

Мысли о созвучии живописи и музыки часто посещали Лабаса в этот период, художник и сам был не чужд музицированию. Правда, за роялем Александра Аркадьевича никто не видел — дома, в крошечной квартире, даже пианино не могло поместиться. Играл он только на губной гармошке. В гостях мог «пройтись» по аккордеону — именно «пройтись», не более того. Но музыку обожал. В Юрмале, вспоминает племянница, они всегда ходили в филармонический зал (где, кстати, впервые

слушали молодого Гидона Кремера), в Риге — на органные концерты в Домский собор, в Москве — в консерваторию и зал Чайковского. По словам Ольги, Александр Аркадьевич любил немецких романтиков, Шопена, Бетховена, Баха, очень любил Рахманинова, Скрябина, ну и, конечно, Шостаковича. С большим интересом относился к Шнитке (Леони работала с его отцом в Бюро переводчиков). Новые композиторы — Эдисон Денисов, Софья Губайдулина, Кшиштоф Пендерецкий — были ему любопытны, но все-таки это была не его музыка. Он часто писал на «музыкальные темы» — у него много сцен с дирижерами, оркестром и пианистами. А многие его абстрактные композиции — это записанная красками музыка; во всяком случае, так он полагал.

«У нас по сей день есть два направления, две линии в живописи. Я всегда считал и буду считать, что главное — это линия колористическая. Но многие не имеют полноценного колористического таланта. Как в музыке: можно много чувствовать, понимать, но не иметь настоящего музыкального слуха и чувства ритма. Это можно преодолеть, заменить чем-то иным, но это все же не плюс, а минус. У нас много картин с таким минусом, а многие художники, имея колористический талант, загубили его, не оценив того, чем их наделила природа (этому способствовала группа Александра Герасимова)».

В советские времена выходила такая серия — «Художники об искусстве», в которой публиковались высказывания знаменитых живописцев, архитекторов, скульпторов о природе искусства и творчества. Лабас легко бы вписался в нее, настолько интересны порой бывали его размышления. И каким удивительным образом они перекликаются с мыслями художников-философов, таких как, например, Владимир Андреевич Фаворский: «Искусство живописи часто сравнивают с художественной литературой, но живопись следует сравнить также и с музыкой. Искусство живописи — чисто зрительное, картину как бы все могут одинаково увидеть, но ведь не считается же, что все одинаково слышат и понимают музыку? Слух для музыки — такой же материал искусства, как для живописи зрение. Сложность в том, чтобы цельнее уметь видеть, а мешает этому сама сложность изображения, его динамичность… Все французские художники „видели“, что изображали (тот же Матисс), а другой, посмотрев на картину, решает, что такой-то „не видел“, а лишь выдумывал».

«Часто образы возникают не в нужное время — поволновался, например. Иногда они появляются совсем некстати, и жаль потерять. Это возникает как кинолента, каким-то рикошетом. И так с самого детства, — рассказывал Александр Аркадьевич

искусствоведу В. М. Володарскому. — Периодами я долго работаю с натуры. Но внутренним зрением больше. Я очень четко вижу все в голове, у меня все перед глазами. Остается только это вытащить. Просыпаюсь утром — уже все созрело. Так я сделал серию „Ялта весной“. Я был готов, мне нужен был только толчок — воздух, запах, солнце греет. Шел на минутку к морю — вот уже и толчок». Именно об этом внутреннем созвучии разных видов искусства и написала Анна Ахматова: «Услышать у музыки что-то и выдать слегка за свое».

ЧАСТЬ ТРИНАДЦАТАЯ

Глава первая
МОИ ДРУЗЬЯ УХОДЯТ…

«Январь 1981 года. Только что вернулся домой из мастерской, плохо себя почувствовал. Вообще последнее время стало хуже со здоровьем. Дело идет к тому, что в следующем месяце мне исполнится 81 год. Это поразительно. Никогда, при всем моем воображении, а его у меня, слава богу, всегда было в достатке, я не мог себя представить в 1981 году. Но сегодня это реальность, факт. Из старых друзей юности остались единицы. Уже нет в живых Дейнеки, Вильямса, Пименова, Вялова, Костина, Меркулова, Анненкова, Штеренберга, Вайнера, Васильева, нет Тышлера, Купреянова, Шифрина, Волкова, Козлова. Это тоже основная наша группа. Ну, а дальше новые члены — Аксельрод, Горшман, Щипицын, Ивановский и другие. Грустно все это писать, тяжело об этом думать. С каждым из товарищей у меня многое связано на протяжении многих десятков лет жизни. Ушли самые близкие мои друзья — Плаксин, Никритин, Редько, с которыми я в молодости очень дружил. Ну и мои родные, самые близкие, отец, брат… Как после этого сохранить волю к жизни, стойкость к жизни, так необходимую для искусства, которое мне нужно как воздух, как солнце, без которых человек и все живое не может существовать».

Первым, кого он проводил, была Надежда Андреевна Удальцова. Во время панихиды в зале на Беговой повесили 20 ее работ — впервые после выставки 1945 года.

> «Я ее сегодня внимательно в последний раз рассмотрел, неподвижную, холодную и совсем уже поседевшую. Но черты ее лица, твердо отчеканенные, даже сейчас говорили о необычайной творческой энергии. Напряженные стыки лба и переносицы, красивая линия бровей, отточенная линия губ — все это еще сохранило былую красоту и гармонию. Видя ее в последний раз, я вспомнил Надежду Андреевну еще совсем молодой. Она мне всегда очень нравилась, я всегда восхищался ее талантом. Мне приятна была ее какая-то особенная и милая улыбка, едва заметная усмешка, когда она говорила о противоположных ей художниках — „деловых“, как она их называла. Замечательные и действительно необыкновенные глаза в неожиданном сочетании: один коричневый, а другой

зеленый, и это так удивляло всегда и так к ней шло, придавало ей какое-то особенное очарование и красоту. И мягкие линии лица, щек, энергичного подбородка, плечи, руки, шея — все было в ней в чудесном согласии, и легкая девичья походка, мягкий бархатный голос, в котором чувствовались звуки простой естественной природы. Даже когда она к концу разговора скажет несколько слов почти шепотом — и это у нее было как-то от самого сердца».

Какой поразительно живой и человечный портрет! И заметно, что Лабас воспринимает человека, а тем более женщину, как художник. Зная ее давно и хорошо, он помнит свои зрительные впечатления о ней молодой, ее фигуру, походку.

«Вместе с ней я преподавал в молодости. Она была старше меня лет на пятнадцать, и я помню, как мы целый день иногда с ней бегали по городу перед новой постановкой натюрмортов и обнаженной модели, часами выбирая в цветочных магазинах цветы; покупали ткани, кухонные вещи, посуду, ходили в комиссионки и потом все это везли в институт. Она радовалась каждой удачной постановке, и мы с увлечением все это делали, ставя до тех пор, пока сами не приходили в восторг. Поразительно точный глаз, безупречный вкус, смелость решений были у нее во всем».

С тех пор, возвращаясь с похорон, Александр Аркадьевич всякий раз записывал свои ощущения, а иногда и рисовал. Постепенно сложился длинный мартиролог — ведь ему пришлось проводить всех своих ровесников. Следом за Удальцовой ушел товарищ по ОСТу, многолетний главный художник Театра Советской армии Ниссон Шифрин. «Он был очень покладистым, с практической головой. Начал с художественного редактора, давал работу мне и Тышлеру. Когда-то это нас поддерживало. В то время он был скромным человеком, каким ему и следовало бы быть, ведь он, в сущности, только способный, большой культуры художник. На нашем общем фоне и это уже много…»

Как ни странно, но литературные портреты у Лабаса получались психологически точными, тогда как портреты живописные выходили легковесными, словно он всеми силами старался романтизировать, возвысить свою модель. Племянница Ольга, преданная поклонница таланта своего дяди, с нежностью и восторгом вспоминает их сеансы. «Какое чудо, когда на чистом холсте, слегка на просвет, появлялось мое лицо, не всегда

узнаваемое мною — он видел меня, естественно, совсем иначе, чем я сама. Писал он свободно, много во время сеанса рассказывал. Как дивно было наблюдать за ним — он не работал, а пел, парил. Казалось, он не смотрит на палитру, а опускает кисть в краску случайно, и все получалось помимо его воли, словно кто-то направляет его руку откуда-то свыше».

За свою долгую жизнь Лабас исполнил не одну сотню портретов. На выставке 1966 года никто не мог пройти мимо портрета поэта Переца Маркиша — вот уж действительно редкая удача Лабаса-портретиста, кого только не рисовавшего: Бориса Пастернака, Мейерхольда и Муссинака, Эйзенштейна и Эйнштейна; ему позировали Дмитрий Шостакович, Соломон Михоэлс и Назым Хикмет, художники Петр Кончаловский, Павел Кузнецов и Артур Фонвизин. Лабасовские герои неизменно гармоничны и красивы, хотя порой и не отличаются внешним сходством. В записях же все у него получалось с точностью до наоборот: с каждым годом Александр Аркадьевич все внимательнее присматривался к старым друзьям и коллегам, отыскивая в них не только положительные, но и отрицательные черты.

«Дейнека сидит близко от меня, и я его наблюдаю. Он рядом с Сысоевым, и это не случайно — он с ним дружит, и это тоже не случайно. Меня что-то заинтересовывает в Сысоеве, и у меня от него двойственное впечатление. Я вижу, что в нем есть настоящее, несмотря на то, что он из себя изображает: бравурный, самодовольный, с плоскими шуточками — игра под парнишку на футбольном поле. Подобное у Дейнеки тоже бывает. Такая показная сторона есть и в его живописи, и в манере держаться, она есть и в его лице. Я замечаю это, и мне это мало нравится. Его улыбка иногда — как у французского борца перед выходом на арену, а в затылке что-то от немецкого солдата. Вот эту скорлупу я вижу вначале, и я ее узнаю: она похожа на многие работы Дейнеки последних лет, да и раньше это бывало. Есть сила, но нет музыкальности, нет пластической рельефности в форме, не говоря уже о глубокой живописи. Он совсем мало, в особенности сейчас, видит, наблюдает, и это отражается в его живописи». Лабас сделал эту запись после их последней встречи на Конференции московских художников, за несколько лет до кончины Дейнеки в 1969 году.

> «Тяжелые руки лежат на коленях. Они также мною двойственно воспринимаются. С одной стороны, может быть, это руки художника, но мне что-то в них не нравится. Это руки человека, который хочет побольше

себе взять, даже вырвать у другого… Чем-то он меня отталкивает, а я этого не хочу. Он очень одаренный художник, несмотря на противоположность мне. Больше того, он любит и может изображать то, что и я сам люблю и изображаю: людей, технику, культуру, город, завод, авиацию. Я также писал Октябрь, революцию, войну, портреты — все это может меня волновать, но совсем не так, как Дейнеку. Я совсем иначе это все вижу и чувствую. Вот об этом я думаю, вцепившись в него глазами.

Вдруг Дейнека встретился со мною взглядом… Он почувствовал, что я о нем думаю — он ведь зоркий и чувствительный. Он делается более неестественным, еще более показным, но вскоре сосредоточивает внимание на ораторе, почему-то вздыхает и мрачно смотрит вниз. Взгляд его становится темнее, как будто он что-то вспоминает и переживает. В следующий момент мне показалось, что лицо его выразило страдание. И вот в это мгновение я его увидел, почувствовал до самого дна, до глубины. Это настоящее в нем — здесь его природа, которая иногда побеждает в нем все наносное, пустое. Вот это я сейчас вижу и в линиях головы, носа, подбородка, уха — все это сложно, динамично, есть даже отражение скорости движения, это его ритм и только его. Этот ритм есть в лучших его картинах, он берет начало где-то внутри и иногда прорывается с исключительной силой, но, правда, редко. И причина тому в том, что слишком много наслоилось от общения его с ограниченными людьми, консерваторами до мозга костей, маленькими и ничтожными. Незаметно Дейнека сам приобрел их черты. Но, что поделаешь, такой он уж есть. А могло бы быть все иначе, если бы его окружали люди творческие, которые заставляли тянуться вперед, как было в молодости в нашей группе… Несомненно, в ином окружении он развил бы в себе совсем другие стороны, которые сейчас, в общем-то, заглохли. И, быть может, художник Александр Дейнека действительно стал бы крупнейшим художником нашего времени».

Так жестко и откровенно писал Лабас о большом начальнике, народном художнике, лауреате Ленинской премии, действительном члене Академии художеств СССР и ее вице-президенте А. А. Дейнеке. И другу своему Юрию Пименову, тоже народному художнику и лауреату всяческих премий, не стеснялся

высказывать нелицеприятные вещи прямо в лицо.

> «Пименов был очень деятельным, быстрым, живым, веселым, любил поболтать о пустяках и даже мог показаться поверхностным, любил одеться, пофрантить. Было впечатление, что он все делает не задумываясь, на ходу, с улыбочкой, иногда с усмешкою, любил посмеяться над кем-нибудь, пошутить, а потом все это мгновенно забывалось, и он уже говорил и смеялся по другому поводу. Но среди пустых ребяческих разговоров у него появлялись серьезные нотки думающего и анализирующего человека. Иногда он меня этим даже удивлял, но чем больше я его узнавал, тем яснее становилась именно эта его способность все синтезировать и взвешивать, благодаря своему развитому воображению.
>
> Его картины были несколько графичны, что мне не было близко, но образы действовали бесспорно. Острое чувство современности было у него развито в полной мере. Я в ОСТ пришел после мастерской Кончаловского, утверждавшего цвет как основу, так что к некоторой графичности решений я относился, как и многие живописцы, с некоторым недоверием. Но с первых работ у Пименова проявилось лицо интересного самостоятельного художника и свой стиль, и это меня увлекало. Петр Вильямс в своем подходе к живописи был мне ближе, но Пименова я тоже понимал. В дальнейшем его дружба с Федором Богородским, Осипом Бескиным и Ряжским настораживала меня и моих друзей… Я позволяю себе очень откровенно, а иногда даже в самой резкой форме, критиковать его прошлые поступки. И это, к моей радости, не ослабляет нашу дружбу, а наоборот, укрепляет ее». Всем было известно, что Александр Аркадьевич Лабас человек категоричный, со своими четкими принципами. Но, как вспоминает Женя Буторина, «никогда из его уст, даже по отношению к тому, что он совершенно не принимал, нельзя было услышать недоказуемых суждений. Оценки всегда были точны и абсолютно убедительны».

В последние годы, опасаясь за здоровье мужа, Леони Беновна на похороны его не пускала. Когда в 1977 году умер Юрий Иванович Пименов, а в 1979-м Андрей Дмитриевич Гончаров — друзья по жизни, по юности, по искусству, — делегировала на них Ольгу со словами: *«Дядя* (так! — *Н. С.)* это может расстроить!»

Человек она вообще была достаточно жесткий, поэтому у нее хватало душевных сил оберегать мужа от проблем, которые могли хотя бы ненадолго извлечь Александра Аркадьевича из его собственного внутреннего мира. «Этот мир умещался в его душе со всеми радостями и трагедиями, болью и печалью, а жена просто защищала от тех, кто на него посягал. Родственники, конечно, обижались на его отстраненность, а еще больше — на Леони за „отстранение“ Шуры от своих близких. Нет, конечно же он всех любил, был нежным и внимательным, но все они существовали вне его искусства, а значит — где-то на втором плане. Гораздо больше его волновало прошлое — детство, тетушки, бабушка и дедушка, его корни и корни его искусства. Правнучка Жанна заинтересовала его (по-моему, он и видел-то ее только на фото) лишь потому, что навела на размышление о поколениях: он, Шура Лабас, еще помнит своего прадеда, а у него уже есть правнучка. То есть за ним стоит три поколения Лабасов и перед ним три, а он — связующее звено. Вот это его трогало». «С моим отцом, приходившимся ему двоюродным братом, они встречались, но не дружили близко из-за большой разницы в возрасте — папа был из самых младших, — вспоминает Ольга. — Папа все понимал и говорил он нам: „Шура — человек особенный, и относиться к нему, как к обычному человеку, не следует“».

С родственниками он не был близок, большой дружеской компании у него не было. Всех неугодных Леони от дома отвадила, чему он особо и не сопротивлялся. «Моя жена Леони — мой самый верный друг. На протяжении почти сорока лет мы все пережили вместе — и радость, и печаль. Никто не знает мое искусство так, как она, и так верно его не видит, не чувствует и вовремя не подскажет». Даже с Тышлером, с которым столько было связано, в последние годы они разошлись, встречались редко и по душам не беседовали. Конечно, тут не обошлось без новой жены Александра Григорьевича, Флоры, отношения с которой не сложились не у одних Лабасов — она выстроила вокруг мужа такую оборону, что Леони могла только позавидовать.

> «У Тышлера квадратные широкие ладошки и не очень длинные пальцы… Ничего трагического, ничего драматического в личности Тышлера в молодости не было. Наоборот, он был веселым, шумливым, а иногда даже довольно нахальным молодым человеком, в особенности с девушками; у него был наступательный характер, он много смеялся, пребывал часто в

беспечности и легкомыслии, но в то же время у него часто появлялись далеко не веселые картины и рисунки. Он даже любил изображать страшное, что часто вызывало удивление…

3 июля 1980 года. Последняя встреча с Сашей Тышлером незадолго до его смерти. Я шел домой из мастерской, был сырой, холодный день. Я увидел человека, сидящего на скамейке перед нашим домом в садике. Издали я не сразу узнал Сашу, так он изменился. Но когда я подошел ближе, то ужаснулся, так страшно он выглядел: лицо было осунувшимся… Я сел рядом и увидел его близко. Глаза у него были воспалены, с красными кругами, лицо бледно. Он страшно похудел, у него был взгляд погибающего человека, мне стало ясно, что жизнь его заканчивается…»

Глава вторая
НА ЗАКАТЕ

Через год после «Москвы — Парижа» Лабасы переехали в новую, маленькую, зато двухкомнатную, квартиру на Петровско-Разумовской аллее. «Сейчас у меня вновь очень творческий период и мне удается использовать весь свой опыт, объединить все, что было сделано, в единое целое, применить к новым работам накопленный за всю жизнь творческий арсенал. Возможно, придется делать вещи малого размера, чтобы сберечь время. Их я могу делать очень быстро, следовательно, они уже будут существовать. Ну, а если сумею их выполнить в настоящую величину, будет совсем хорошо… Как бы мне хотелось дожить до 2000 года, но, конечно, со способностью видеть, чувствовать, переживать, что уже очень трудно, почти невозможно».

Конечно же, он жил не только интересами искусства своего круга, современные художники его очень даже интересовали. Часто он пускался в рассуждения о том, что даже самая страшная реакция не может задавить художника, если он по-настоящему талантлив. Александр Аркадьевич свято верил, что где-то там, в глубинке, подрастают гении, и к концу XX века они обязательно появятся. Иногда они спорили с Леони Беновной. Она считала, что главное — талант от природы, он уверял, что необходима серьезная школа, и всегда подчеркивал, что получил эту серьезную, академическую школу. Отходить от «канонов» можно, говорил он, только если эти каноны изучены и освоены, только тогда так называемое авангардное искусство может быть серьезным. Из молодых «беспредметников» выделял Юрия Злотникова, из «реалистов» — Павла Никонова и Николая Андронова, основоположников «сурового стиля», а также Виктора Попкова. Племянница вспоминает, как незадолго до трагической гибели Попкова они с дядей встретили его на Масловке. Тот ловил такси, был нетрезв и еле стоял на ногах. Увидев Александра Аркадьевича, упал перед ним на колени и пытался целовать руки. «Вот истинно великий художник!» — повторял он, обливаясь пьяными слезами.

Лабас работал много. Иногда писал быстро. Племянница звонила каждое утро, но часто у дяди не было ни минуты поговорить: «Олечка, родная, не могу говорить, мне сегодня приснилась картина, я должен скорее идти в мастерскую». Она потом смеялась: «Дядя Шура, у вас все так просто: приснилась картина, пошел, написал — делать нечего!» У большинства

старых художников последние вещи самые слабые, а у Александра Аркадьевича — наоборот, особенно акварели. Серия «42 километр» — скучные подмосковные пейзажи, где, как выразилась Буторина, «не за что глазом зацепиться», а у него тончайшие вещи получились — «ощущение воздуха, отсутствие тяжести в физическом и любом переносном смысле, легкость фактуры, цвета, полное отсутствие контура», как выразился Юрий Молок. Акварели 1970-х годов из серии «Юрмала» и «Дзинтари» тоже удивительно гармоничные и тонкие, но сам художник предпочитал им «Весну в Ялте», считая ее самой лучшей.

«Лето закончилось. В этот раз я сделал даже больше, чем раньше. Но так много в голове, что нужно бог знает сколько времени. А где его взять в моем возрасте, о котором я знаю, но не совсем еще чувствую… У меня очень большая программа, и, как видно, я поторапливаюсь ее выполнить. Но, конечно, меня может устроить только самый высокий уровень исполнения. Самые ценные и новые замыслы, идеи лишь тогда действенны, когда они в самом артистическом исполнении. Это нужно знать художнику. Ведь он все должен сам, у него нет исполнителя, такого, например, как Святослав Рихтер у композитора. Все, что изобретал Леонардо да Винчи в технике, все было бы открыто, пусть позже, но было бы. А вот Джоконду или другие картины никто никогда бы уже создать не мог. Такова особенность искусства». О своем уходе он тоже думал. «Одни надеются увековечить себя в творчестве. Другие видят свое продолжение в детях. Третьи так наивны, что верят в загробное продолжение личности и ее прижизненной памяти», — как-то сказал он сыну.

«Как трудно быть художником, даже когда много счастья дает ему его искусство… Вообще-то, должен заметить в скобках, что путь художника необычно тернист, а труд — опасен. Художник должен быть тверд и непоколебим. А у нас художников особенно „ласкали“: Малевич дважды сидел в тюрьме, другие томились в лагерях годами и десятилетиями, как Шухаев и Антощенко-Оленев, а многих расстреливали, как Древина и Семашкевича. Такое жуткое время было: художников душили, все новое в искусстве воспринималось в штыки. А ведь 20-е годы были временем невиданного взлета в искусстве, нигде в мире, ни в одной стране не было столько мощных талантов, как у нас. Поэтому так властно во всем мире утверждался авангард, истоки которого пошли из России».

«Какая сложная обстановка, как одиноко работать, сколько нужно иметь душевных сил, чтобы сохранить спокойствие, волю к творческой работе! Как это трудно, даже при моем, меня

поражающем оптимизме — всегда верить в самое лучшее. Где это у меня сидит? Конечно, это талант к искусству, он был просто неиссякаемым, он и сейчас прет и замучивает меня. Я хочу отдохнуть и никогда не могу этого сделать. Вот и в это лето работал с утра до ночи, с утра до ночи, привез горы работ. Ну зачем только?! В мастерской и так повернуться негде, все заставлено картинами, а я еще приволок…» Многие работы он не видел десятилетиями. Холсты штабелями стояли на антресоли, куда Александр Аркадьевич давно перестал подниматься. Легендарная «лестница Татлина» превратилась в чисто декоративную: на ней стояли сухие букеты, кисти в вазах и банках.

«Что со всем этим будет? Конечно, есть Олечка. Из всех родных она самая близкая. Она прекрасно разбирается в моем искусстве и чувствует его, как никто другой, и мы ей во всем доверяем. Но так сложно у нас быть в искусстве… Хватит ли у нее сил?» Лабасы давно решили между собой, кому доверят распоряжаться творческим наследием. Когда Леони Беновна сообщила об этом Юлию, тот сказал, что совершенно согласен с волей отца, так как, конечно же, не может посвятить свою жизнь папиному творчеству. Лабасы были свидетелями страшного отношения родственников к наследию своих родных: выбросить на помойку работу или заколотить ею окно было в порядке вещей. Поэтому Александр Аркадьевич и Леони Беновна целенаправленно искали того, кто будет заниматься серьезно искусством Лабаса. А тут подросла племянница — романтичная красавица, влюбившаяся в его живопись мгновенно. Лабаса уже не обзывали формалистом, но и обласканным он не был. Ему показалось, что Ольга все сразу правильно поняла и увидела. Двадцать лет — возраст достаточный для ответственного отношения, с одной стороны, и очень подходящий для того, чтобы воспитывать в нужном направлении. И супруги за нее взялись.

Последняя запись в дневнике датирована 5 августа 1983 года. «В это лето я сделал больше, чем в прошлое, и лучше, но только акварелью… Я бы хотел умереть, как Сезанн, с кистью в руках. Я часто думаю, какая счастливая смерть для художника…»

Юлий был в экспедиции на Белом море, а Ольга с мужем и маленькой дочкой отдыхала в Евпатории. Телеграммы они получили почти одновременно. Лабас умер в одну минуту, Леони даже не успела дать ему валидол. Утром они собирались ехать в центр — Александр Аркадьевич хотел писать московские улицы «в движении».

«Лонечка сидела в комнате на диване. Я бросилась к ней, она обняла меня, и мы обе заплакали. Тогда первый раз я видела на ее глазах слезы. Однако ее мужество и умение держать себя в руках продолжали нас потрясать. Они с дядей спали в маленькой комнате — у каждого был свой диванчик. А в ту ночь она решила лечь на диване в большой комнате, а мне дала раскладушку. Принесла подушку и одеяло, подчеркнув, что дядя умер не на этом — все, на чем он умер, уже выбросили. Мы долго не ложились, все разговаривали. Решили, что на панихиде в МОСХе будет звучать музыка и висеть две его картины — последний автопортрет и „Едут“. Четко и очень серьезно она спросила меня, по-прежнему ли я согласна взять на себя ответственность за судьбу дядиного наследия. Обсудили, что нужно будет съезжаться (по правилам, мастерскую отбирают через два года), чтобы картины были у меня, если с ней что-то случится. Я все время ревела, а она меня успокаивала и говорила, что в эти дни будет много людей и я должна выглядеть такой же красивой, как на дядиных портретах.

Перед сном она намазала кремом лицо, руки до плеча, закрутила челочку на две бигудинки, легла, вздохнула несколько раз и… заснула. А я так и не смогла уснуть, хотя для нее это горе было несравнимо с моим. По сути, жизнь закончилась. Начиналось что-то новое, другое.

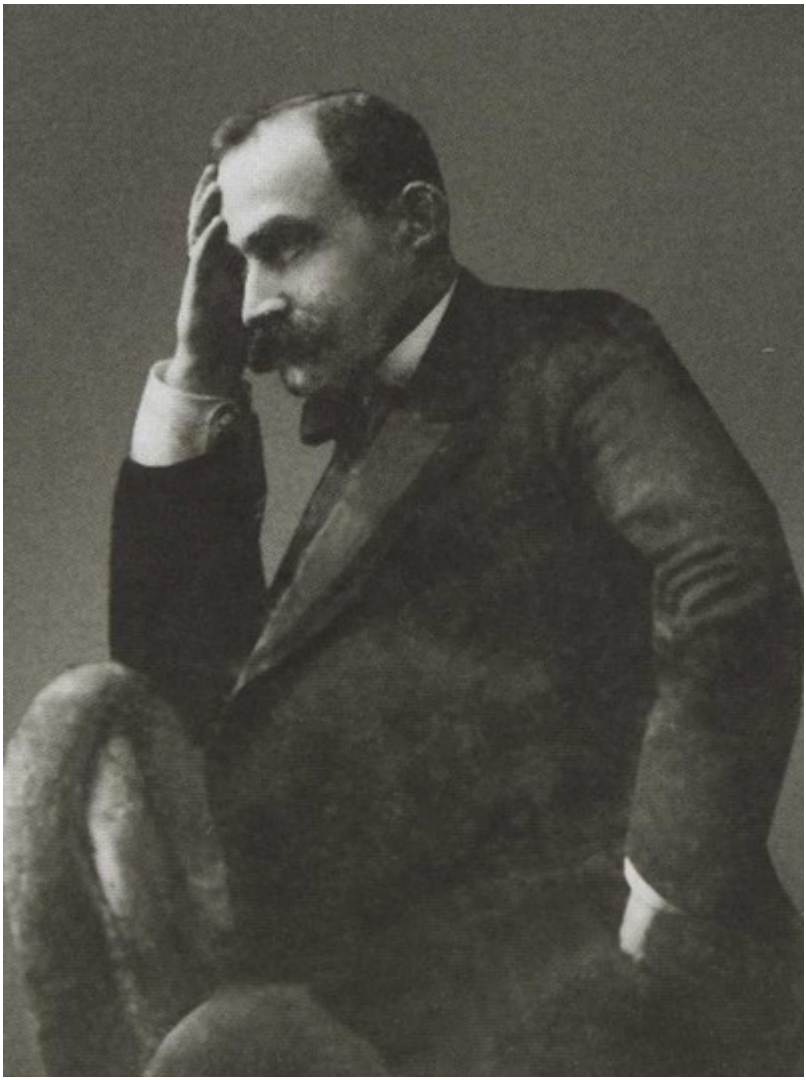
На панихиде Лонечка стояла, крепко держа за руки меня и Юлика, ни за что не соглашалась присесть[151]. А в крематории Донского кладбища произошло чудо. Когда гроб закрывали, все цветы старались аккуратно в него убрать. И вдруг, когда гроб стали опускать „в навсегда“, у Лонечкиных ног оказалась небольшая светло-лиловая астра — один из любимых лабасовских цветков, букеты которых он так часто писал в последнее лето. Словно он в последний раз бросил к ее ногам цветок. Эту астру мы засушили, и она долго лежала между страницами толстого тома Большой советской энциклопедии, потеряв сначала цвет, а потом и вовсе превратилась в труху. Но это произошло, когда уже не стало и Лонечки».

ПОСЛЕСЛОВИЕ

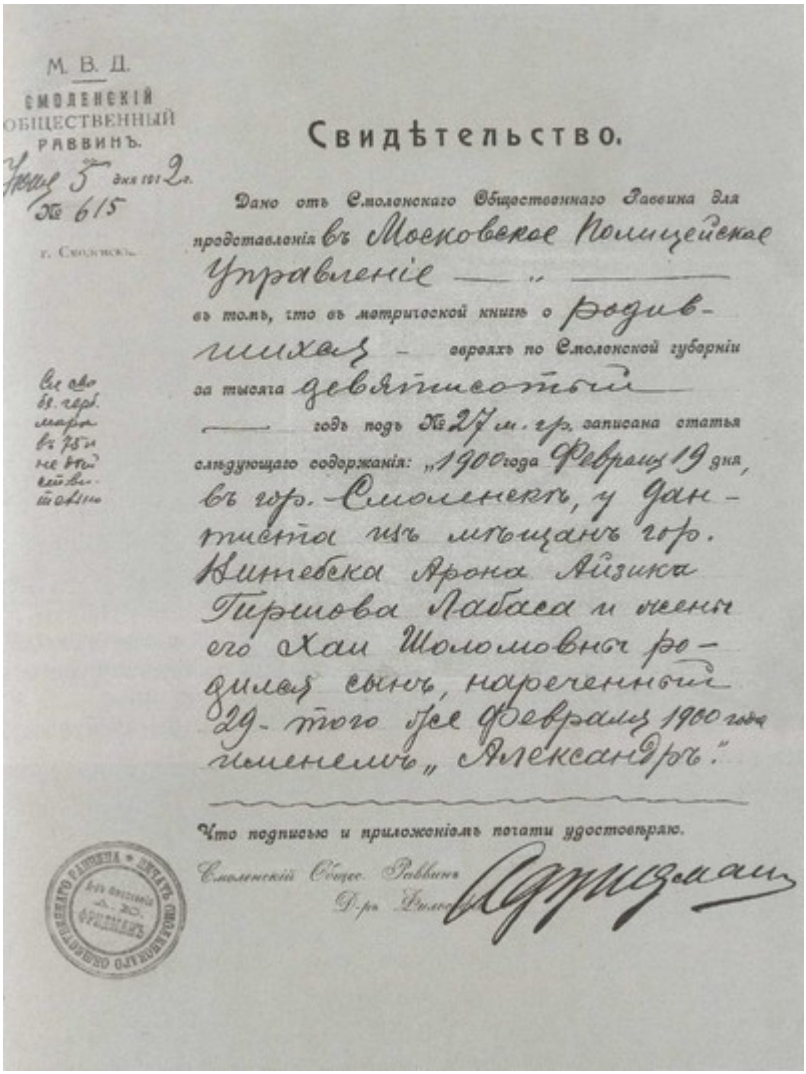
Как-то Артур Владимирович Фонвизин подарил Лабасу маленькую, в несколько листиков, карликовую пальму величиной со спичечный коробок. Александр Аркадьевич поливал ее, следя, как она медленно подрастает. Спустя десять лет на ней неожиданно показался стебелек, потом на нем появились маленькие бутончики, и наконец распустился дивной красоты цветок. Через два часа цветок навсегда закрылся, а потом, по очереди, также распустились и закрылись другие бутоны. «Как странно: десять лет нужно было, чтобы на два часа показаться на свет божий чудесному цветочку, — записал Лабас в дневнике. — Какая поразительная тайна заложена в природе! Чем-то это напоминает рождение художественного произведения. Творческий процесс — медленное созревание, только с той разницей, что если оно уже появляется и оно настоящее, то уже не умирает».

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Мать художника (слева). Конец 1890-х гг.



А. Г. Лабас, отец художника. Начало 1900-х гг.



М. В. Д.
Смоленскій
Общественный
Раввинъ.
Улица 5 дня 1912 г.
№ 615
г. Смоленскъ.

Свидѣтельство.

Дано отъ Смоленскаго Общественнаго Раввина для представленія въ Московское Полицейское Управленіе — — —

Братья Абрам и Александр (справа). Смоленск, 1903 г.

А. Лабас (стоит второй слева) среди учащихся Императорского Строгановского училища. 1916–1917 гг.

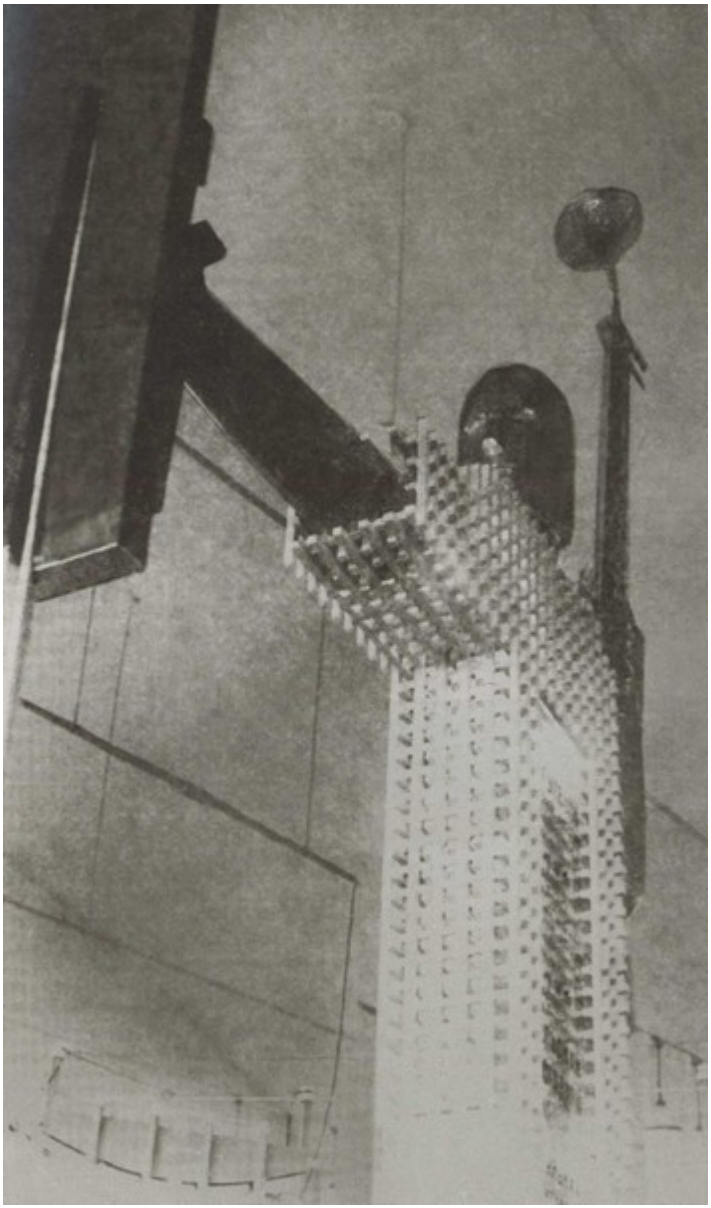
А. Лабас (первый слева в первом ряду) с группой художников 3-й армии Восточного фронта. 1919 г.

А. Лабас (первый слева во втором ряду) среди друзей-художников

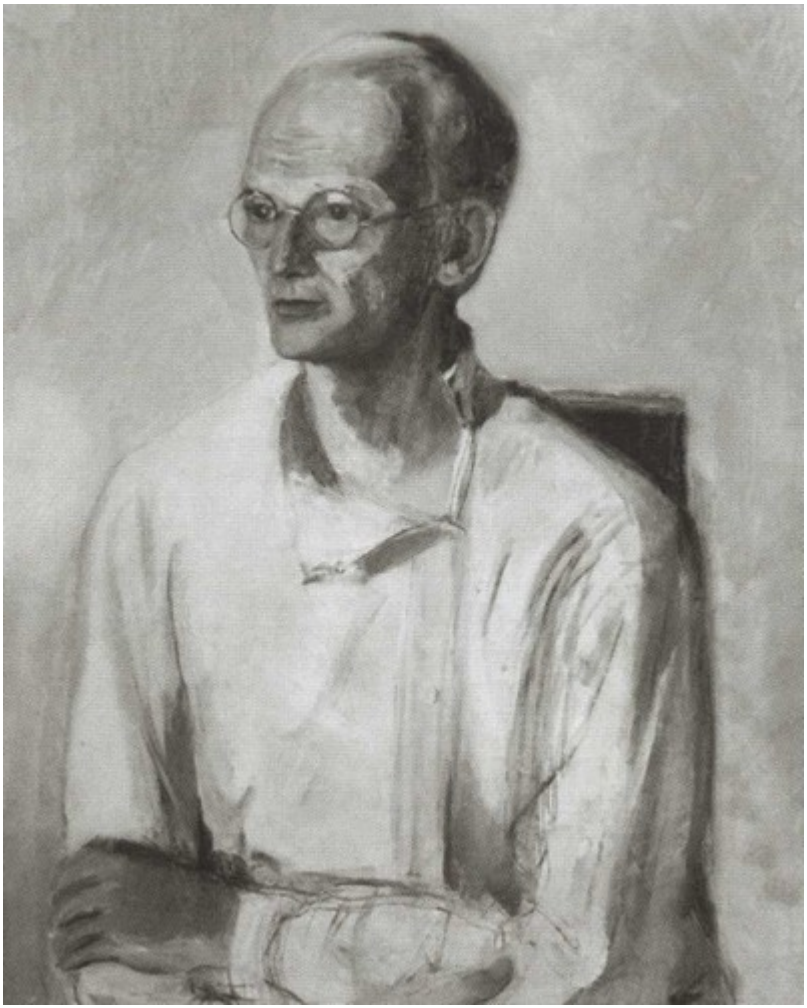
А. Лабас (первый слева в папахе) после Гражданской войны. ВХУТЕМАС, мастерская Д. Штеренберга

А. Лабас с М. Плаксиным. 1920-е гг.

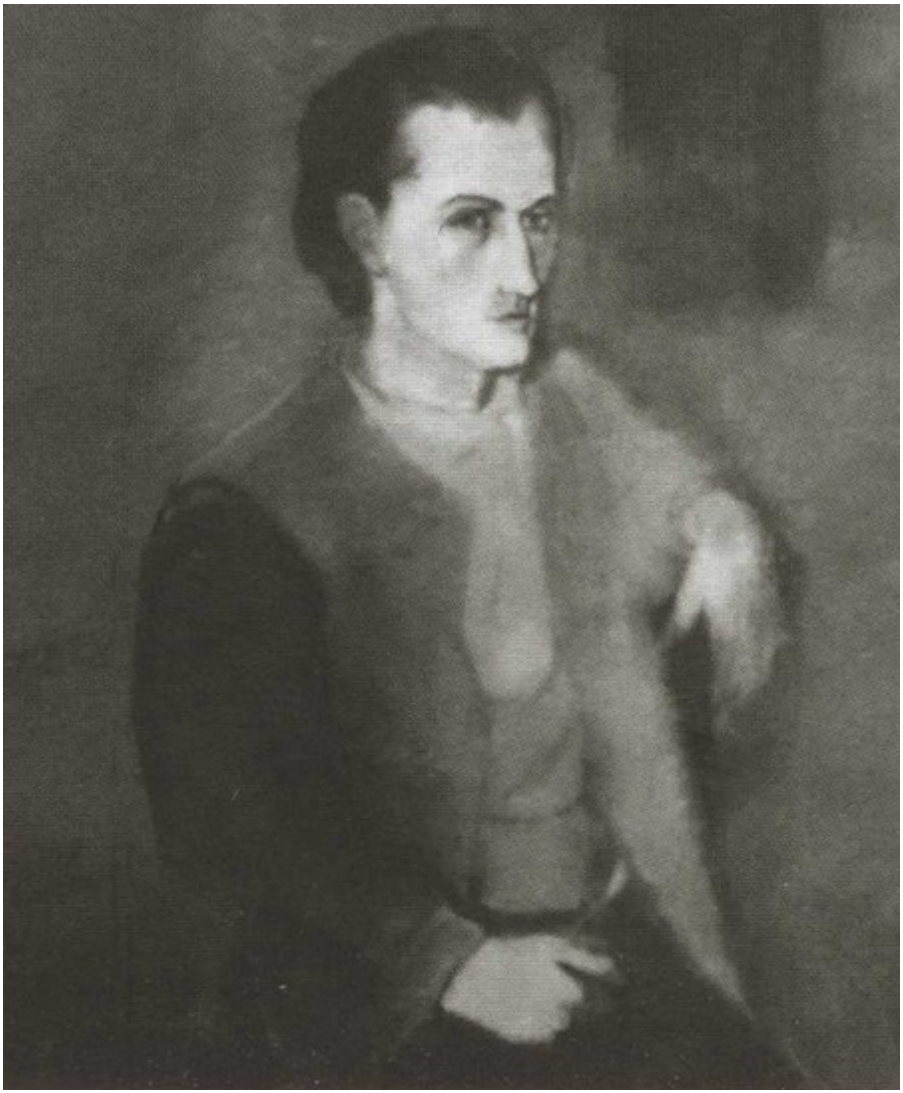
Лиля Попова-Яхонтова. 1920-е гг.



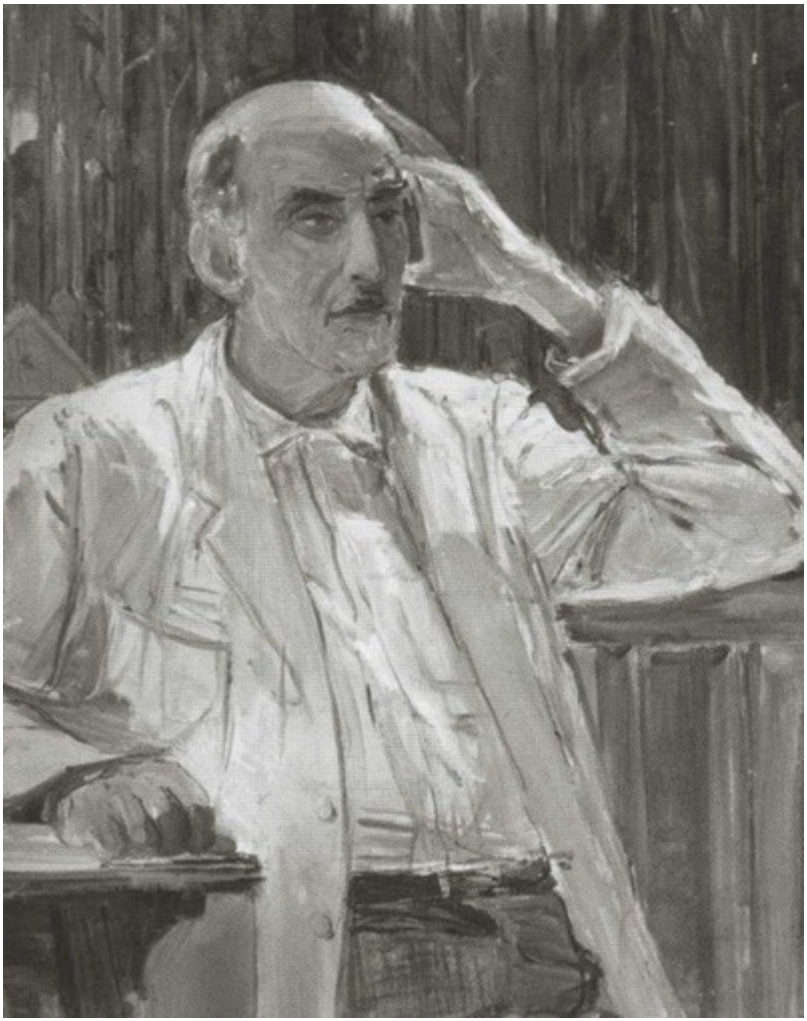
Электрическая Венера. Установка для павильона электрификации и механизации на Сельскохозяйственной выставке в Минске. 1930 г.



Портрет немецкого художника Г. Фогелера. 1935. Москва, Государственная Третьяковская галерея

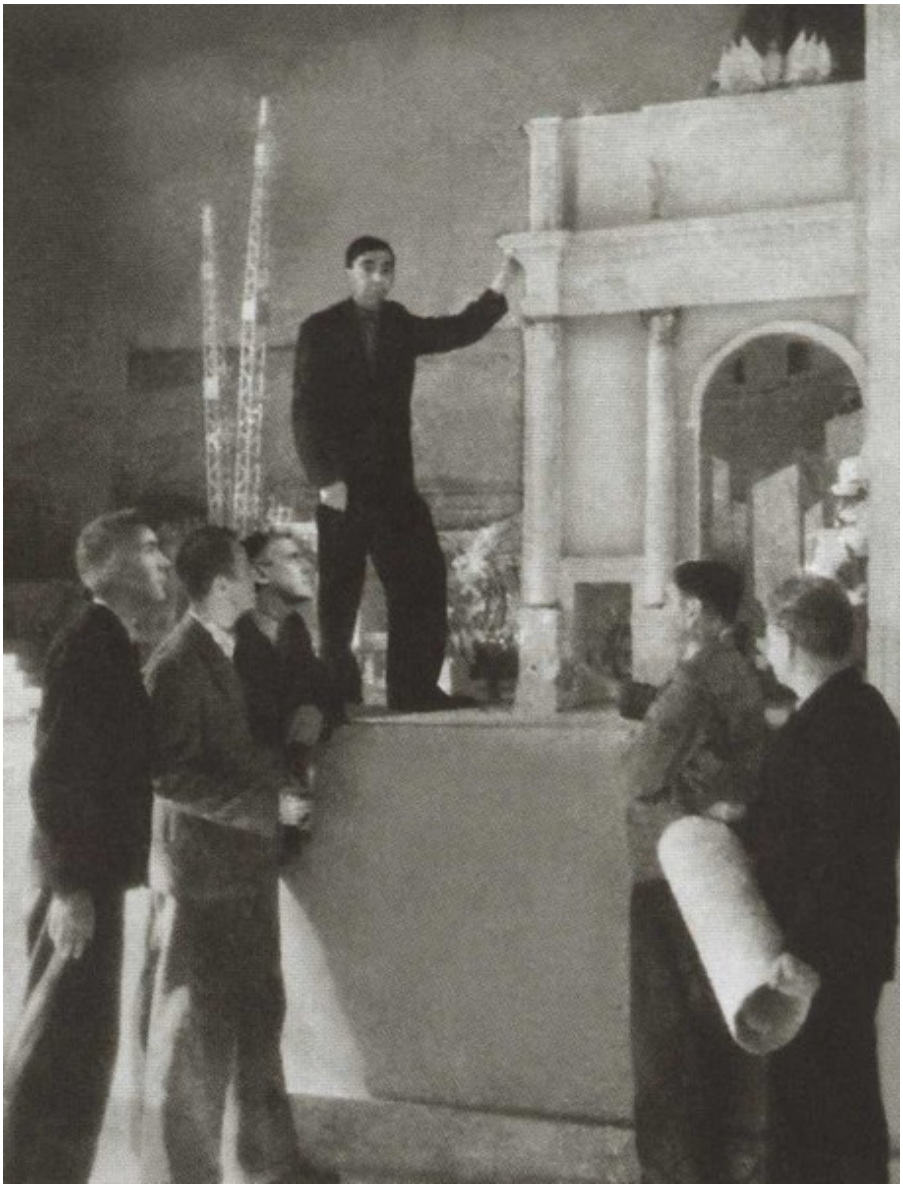


Портрет А. Куреллы. 1923



Портрет отца. 1938

Архитектор Филипп Тольцинер. 1950-е гг.



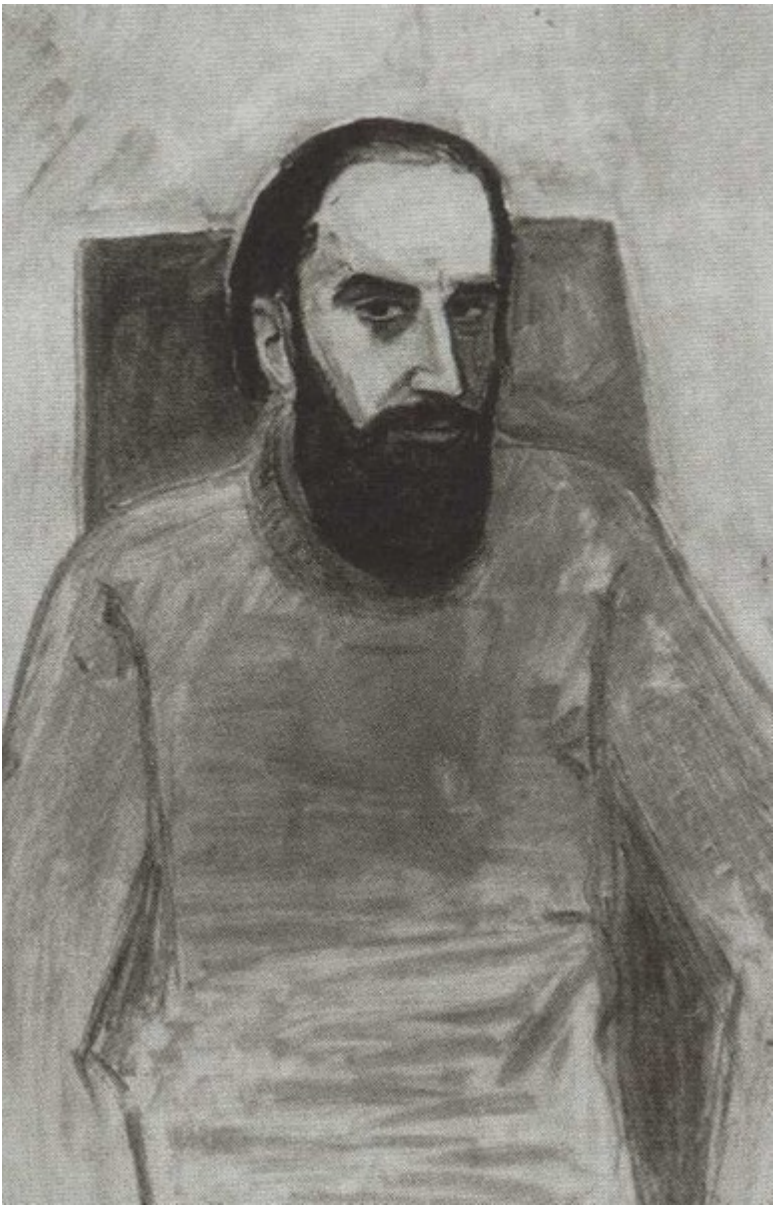
А. Лабас на монтаже диорамы на ВСХВ. 1930-е гг.

Диорама Киргизии на ВСХВ. 1937 г.

А. Лабас и М. Плаксин около диорам на ВСХВ. 1950-е гг.

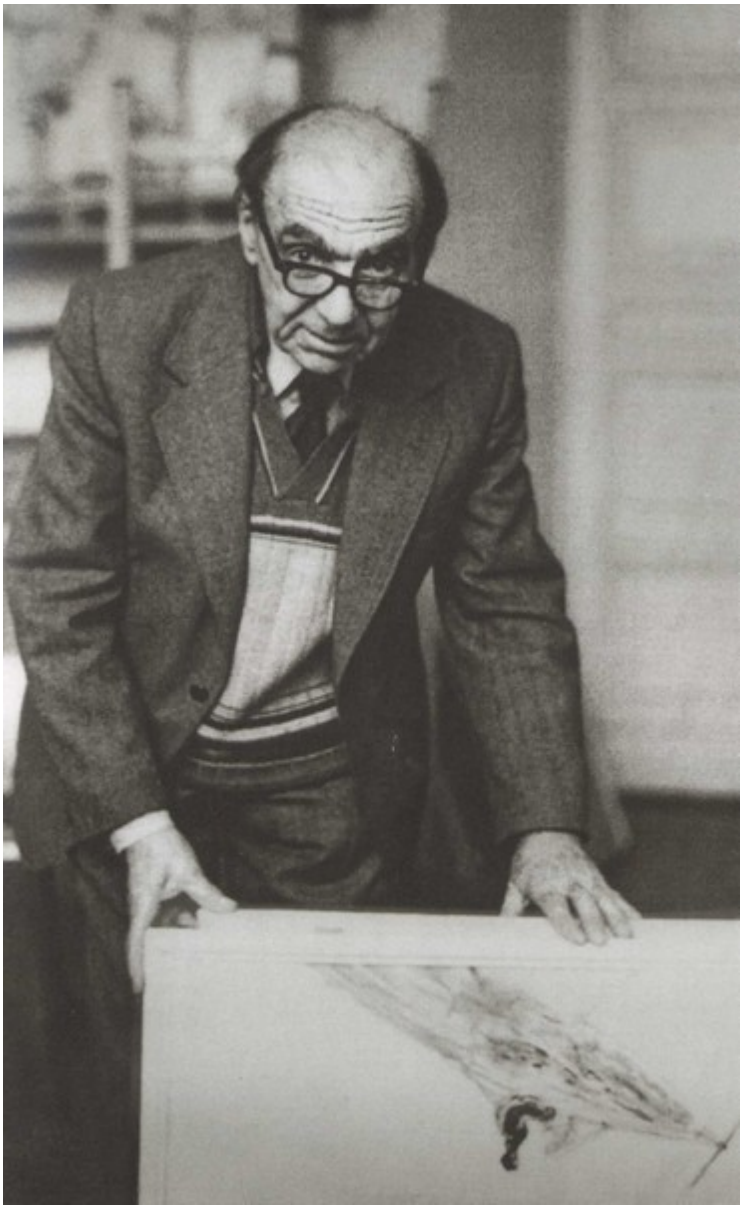
Панорама «Разрушенный и возрожденный Сталинград». 1940-е гг.

Портрет жены. 1967. Собрание О. Бескиной-Лабас



Портрет сына. 1974. Собрание семьи Ю. Лабаса

Ольга Лабас. 1977. Собрание О. Бескиной-Лабас



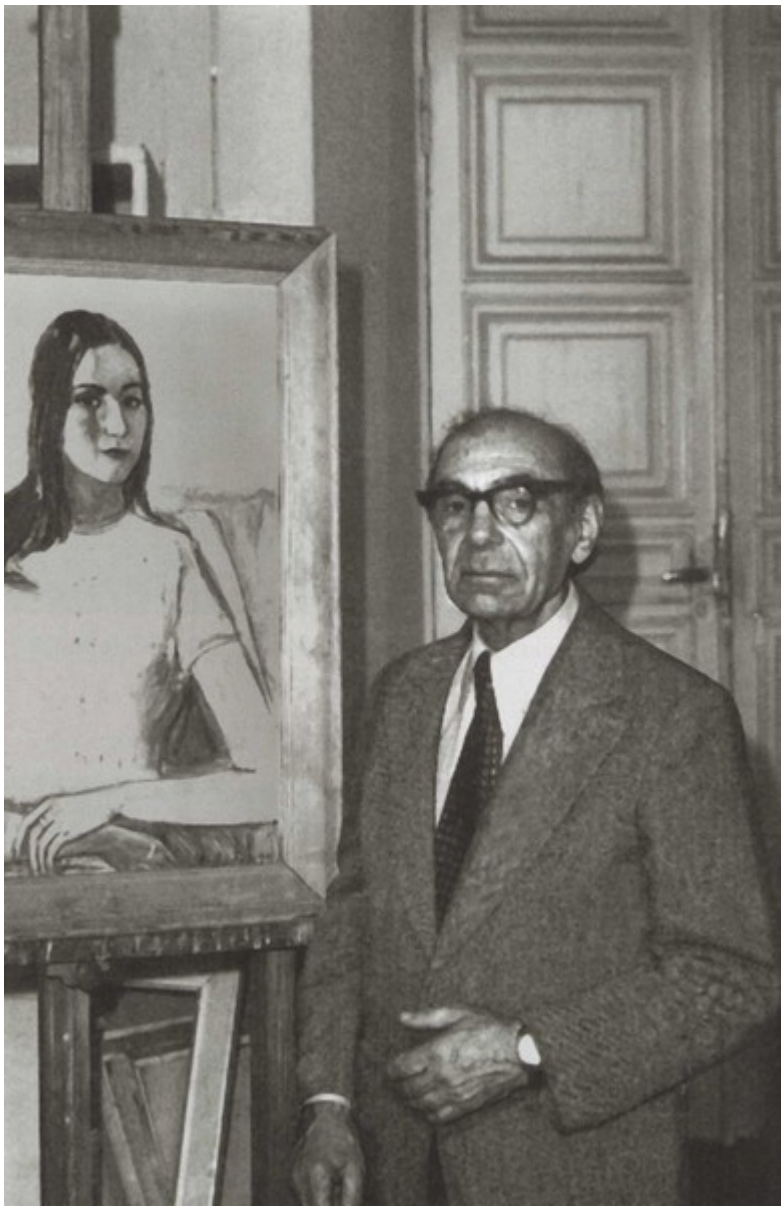
А. Лабас в мастерской. 1976 г.

А. Лабас с Г. Ангаровой на даче. 1950-е гг.

А. А. Лабас с женой Леони на выставке. 1966 г.

На персональной выставке А. Лабаса. Выступает В. Ракитин (слева). 1976 г.

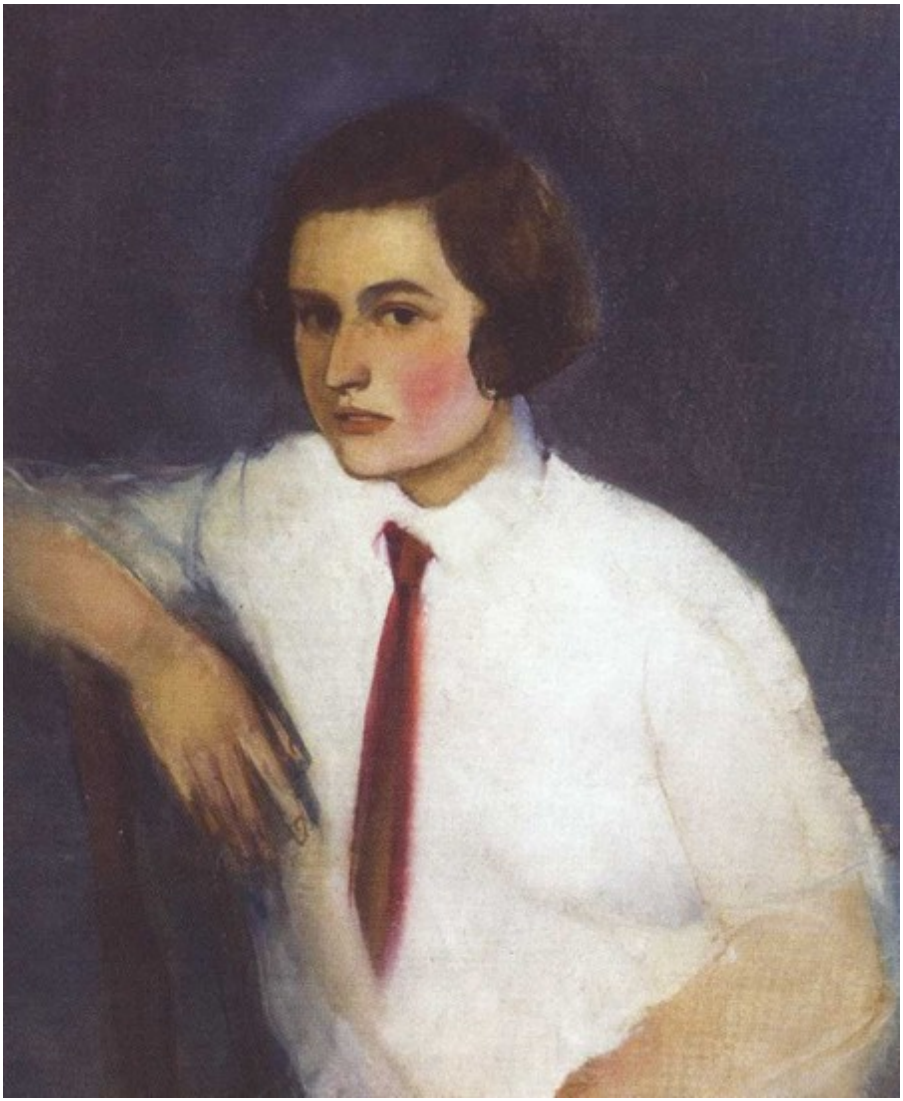
Мастерская А. Лабаса. Фото 1980-х гг.



А. Лабас в мастерской. На мольберте портрет О. Лабас. 1980-е гг.

Овал. 1919–1921. Частная коллекция

Играет на пианино. 1921. Частная коллекция



Портрет девушки (Лиля Яхонтова). 1923. Москва, Государственная Третьяковская галерея

Сочи. На улице. 1924. Москва, Государственная Третьяковская галерея

Сочи. Телеграф у моря. 1924. Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

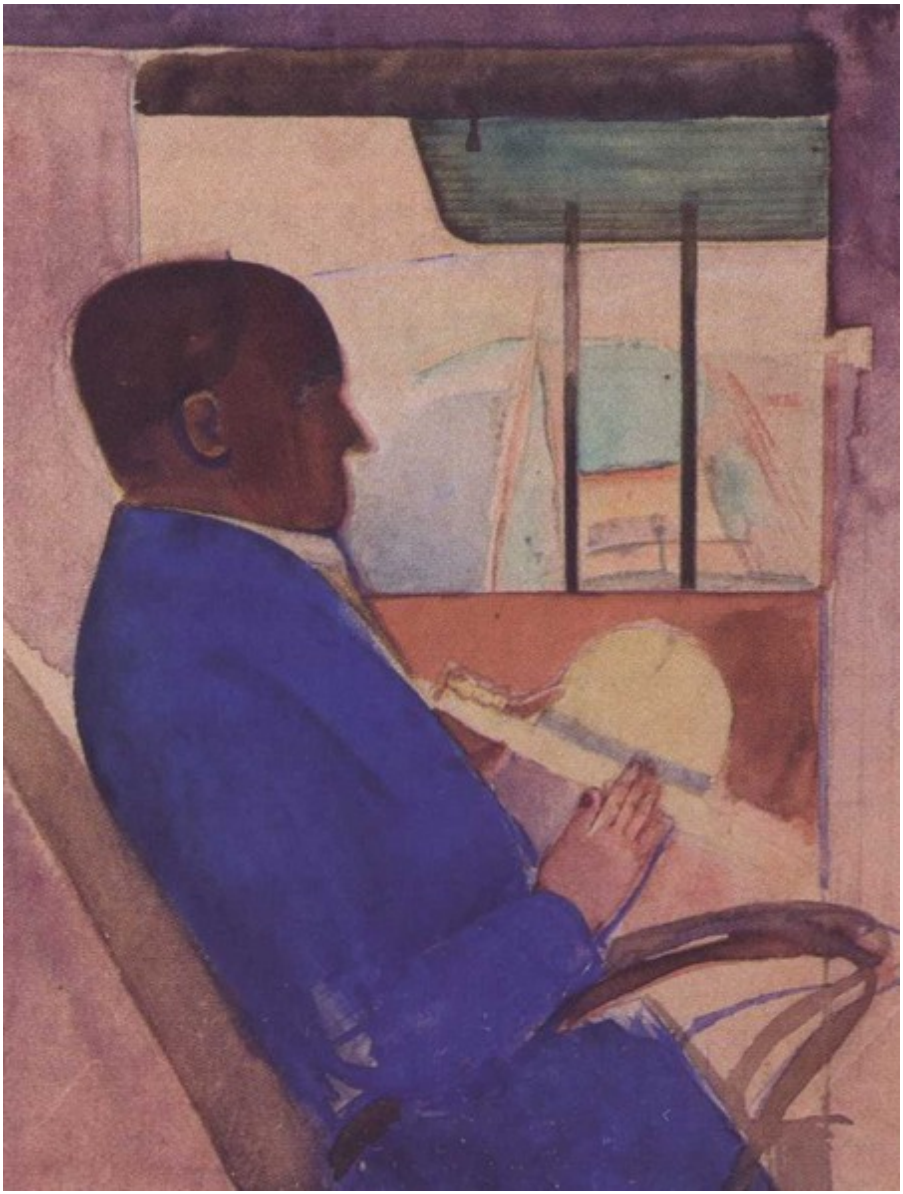
Сочи. Улица. 1924. Москва, Государственная Третьяковская галерея

Портрет поэта Переца Маркиша. 1937. Бешкек, Государственная картинная галерея Киргизии

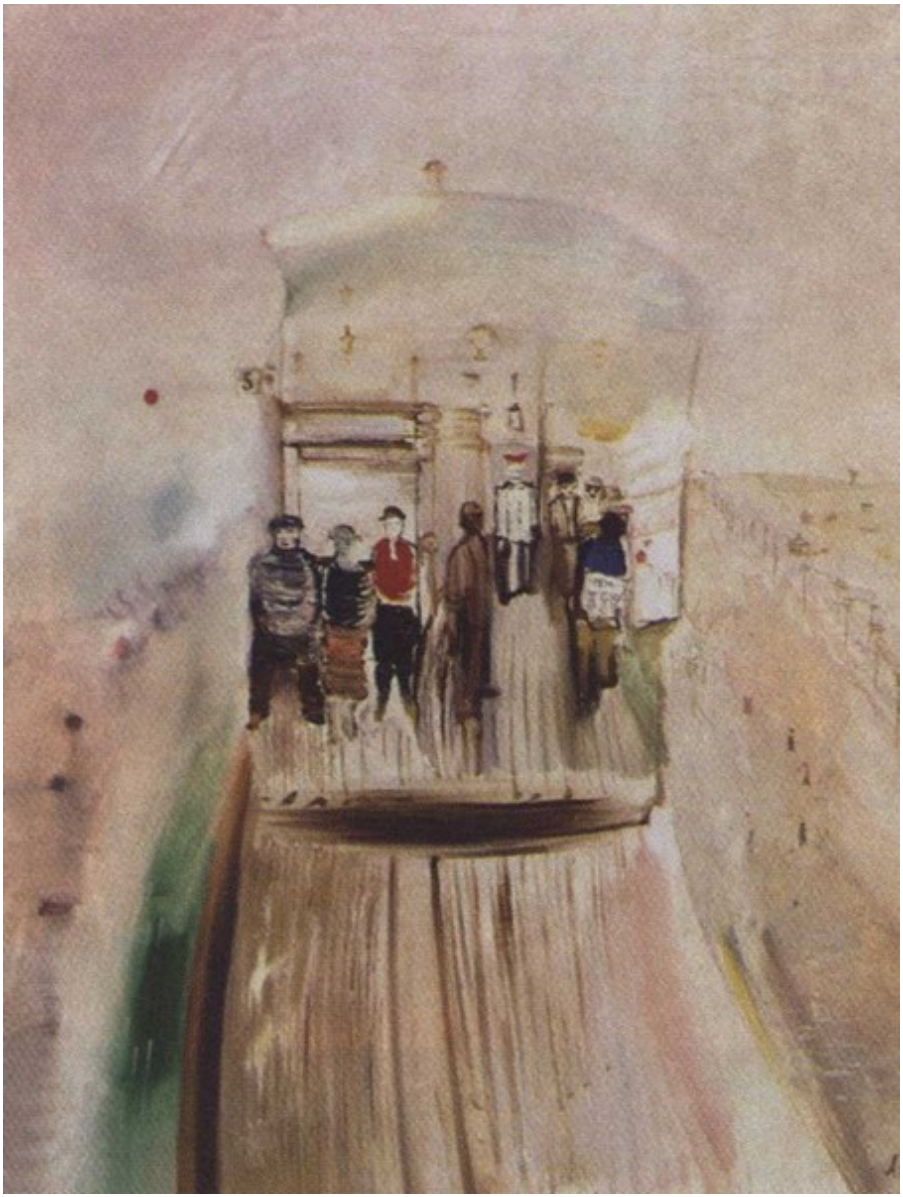
Уральский металлургический завод. 1925. Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Городская площадь. 1926. Пермская картинная галерея

В полете. 1926. Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина



В аэроплане. 1926. Москва, Государственная Третьяковская галерея



Едут. 1928. Собрание О. Бескиной-Лабас

В кабине аэроплана. 1928. Москва, Государственная Третьяковская галерея

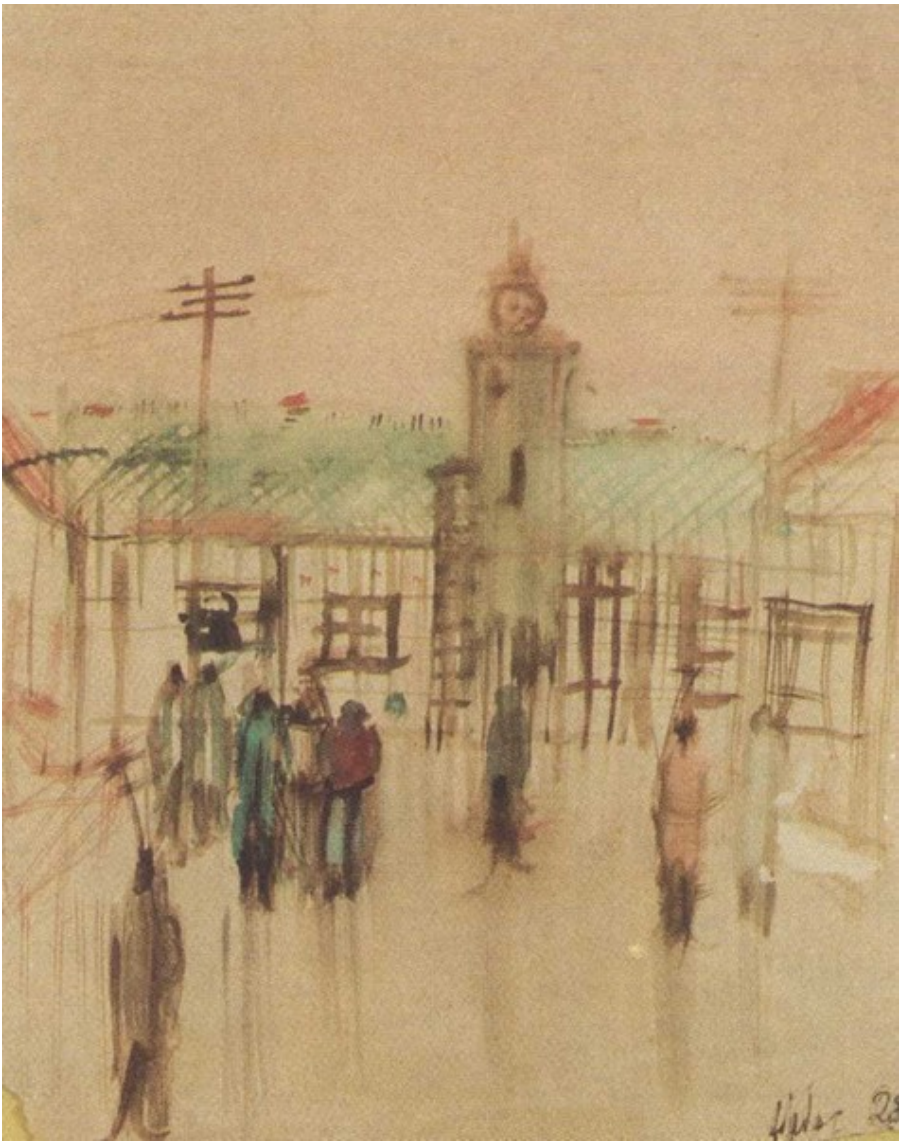
Город на Западной Двине. 1928. Санкт-Петербург, Государственный Русский музей

Улица в Ленинграде. 1928. Москва, Государственная Третьяковская галерея

В авиационной катастрофе. 1928. Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

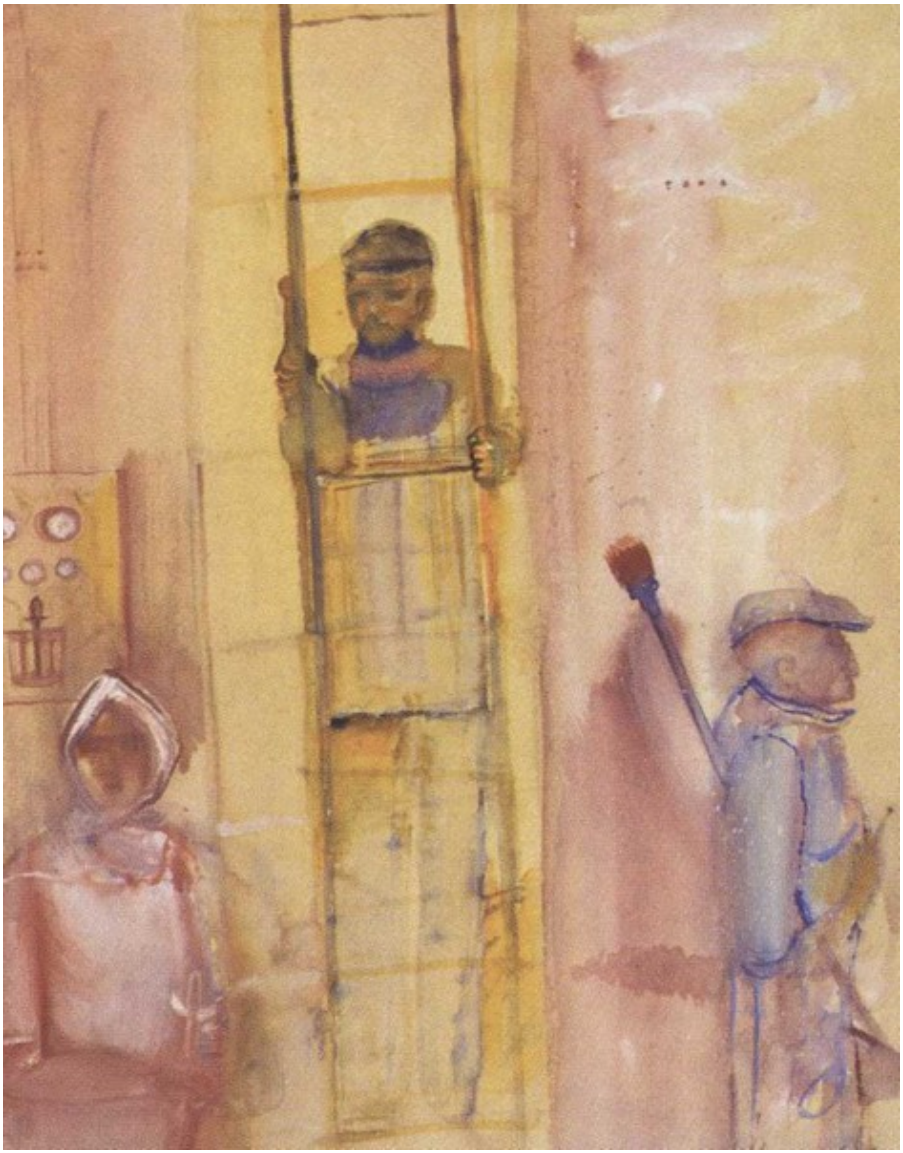
Поезд идет. 1928. Санкт-Петербург, Государственный Русский музей

На Дальнем Востоке. Красноармеец. 1928. Санкт-Петербург, Государственный Русский музей



На Северном Кавказе. В поселке. 1928. Собрание О. Бескиной-Лабас

Город. 1928. Собрание О. Бескиной-Лабас



Маляры на стройке. 1929. Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Одесса. Пароход в порту. 1929. Москва, Государственная Третьяковская галерея

В октябре 1917 года. 1932. Москва, Государственная Третьяковская галерея

Крым. Одесса — Батуми. Дирижабль над морем. 1929. Собрание О. Бескиной-Лабас

Пароход на реке. 1930. Москва, Государственный музей

изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Женский портрет. 1930. Москва, Государственная Третьяковская галерея

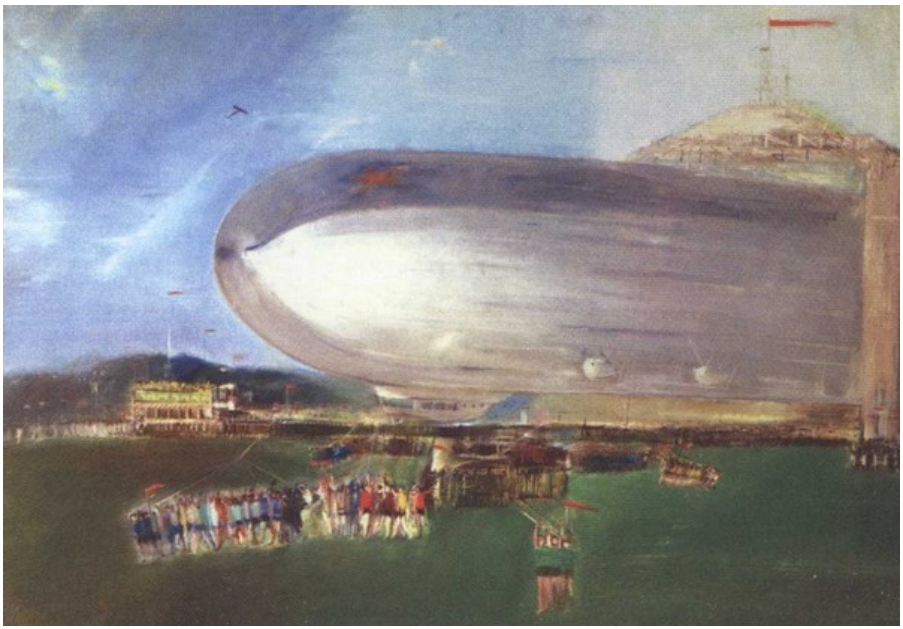
Дирижабль над городом. 1932. Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Дирижабль и детдом. 1930. Санкт-Петербург, Государственный Русский музей

Противовоздушная оборона. Эскиз. 1932. Ивановский областной художественный музей

Красный командир А. А. Лабас (брат художника). 1932. Частная коллекция

Загорает (Леони). 1935. Собрание О. Бескиной-Лабас



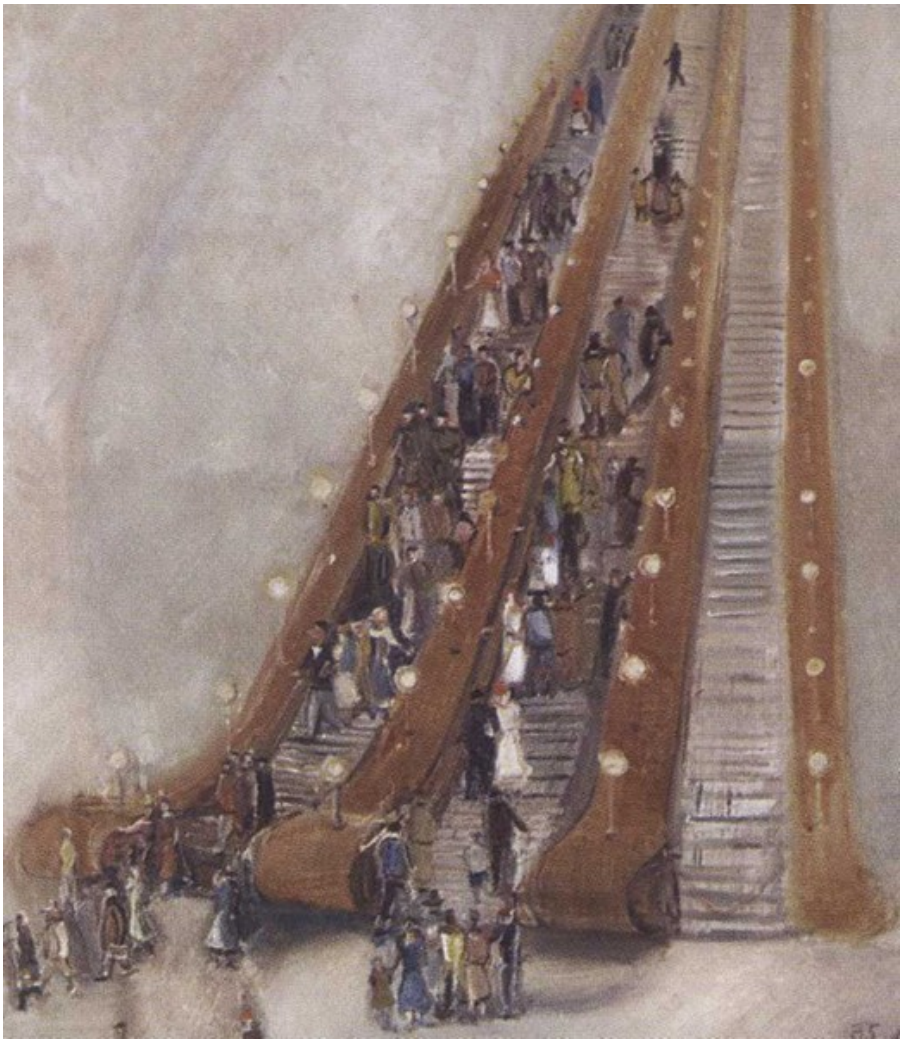
Дирижабль. 1931. Санкт-Петербург, Государственный Русский музей

В полете. 1935. Москва, Государственная Третьяковская галерея

Батум. 1936. Частное собрание

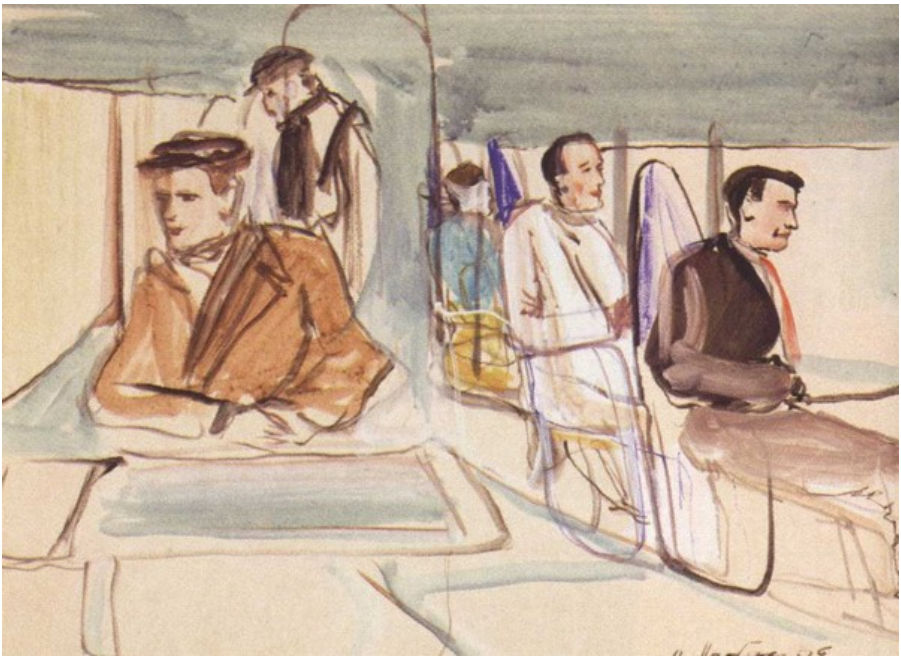
Полет на Луну. 1935. Москва, Государственная Третьяковская галерея

Город будущего. 1935. Москва, Государственная Третьяковская галерея



Метро. Эскалатор. 1935. Москва, Государственная Третьяковская галерея

Одесса. Пароход в порту. 1936. Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина



Пассажиры. 1936. Собрание О. Бескиной-Лабас

Москва и Подмосковье в дни войны. Падающий немецкий самолет. 1941. Собрание О. Бескиной-Лабас

Самолеты над городом. 1941. Собрание О. Бескиной-Лабас

Москва и Подмосковье в дни войны. Бомбы упали. 1941. Собрание О. Бескиной-Лабас

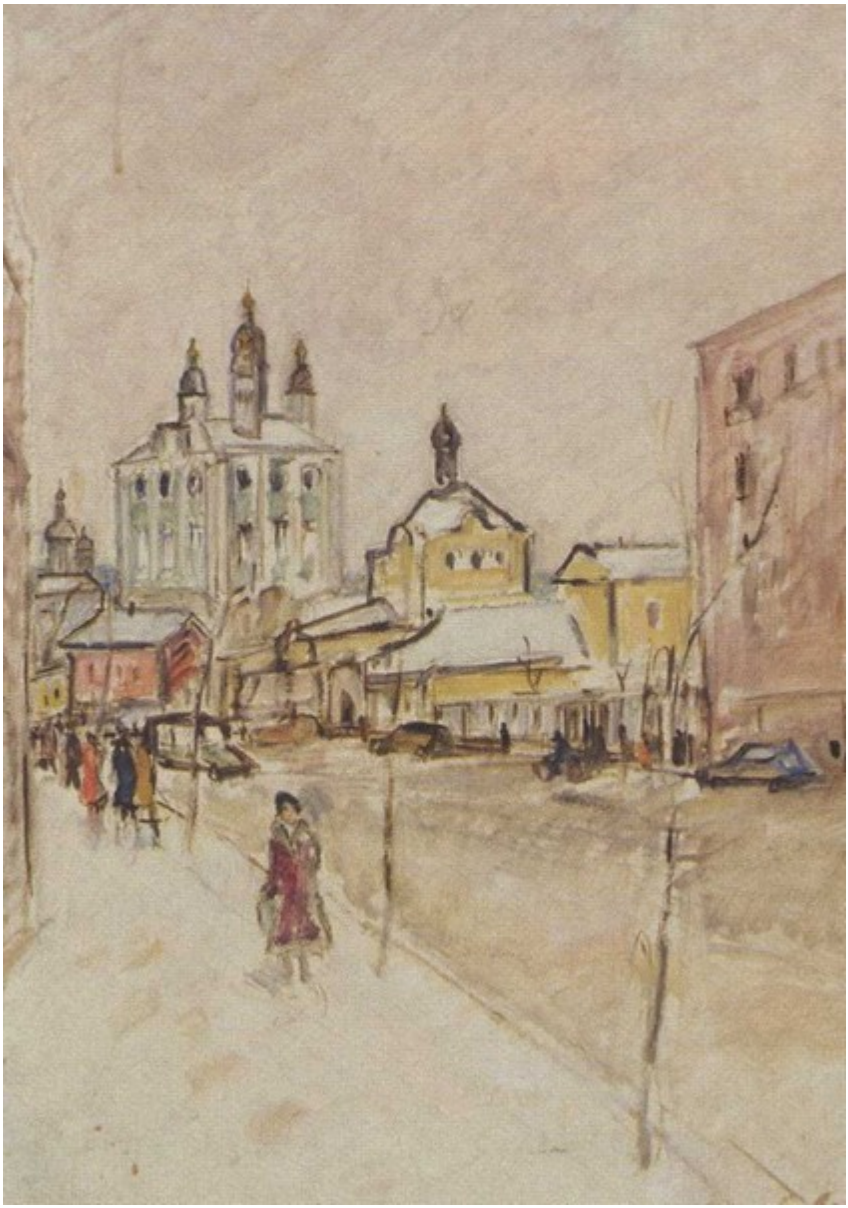
Ташкент. Узбек и узбечка. 1942. Собрание О. Бескиной-Лабас

Ташкент. Аляйский базар. 1942. Собрание О. Бескиной-Лабас

Фестиваль. Негритянка. 1957. Собрание О. Бескиной-Лабас

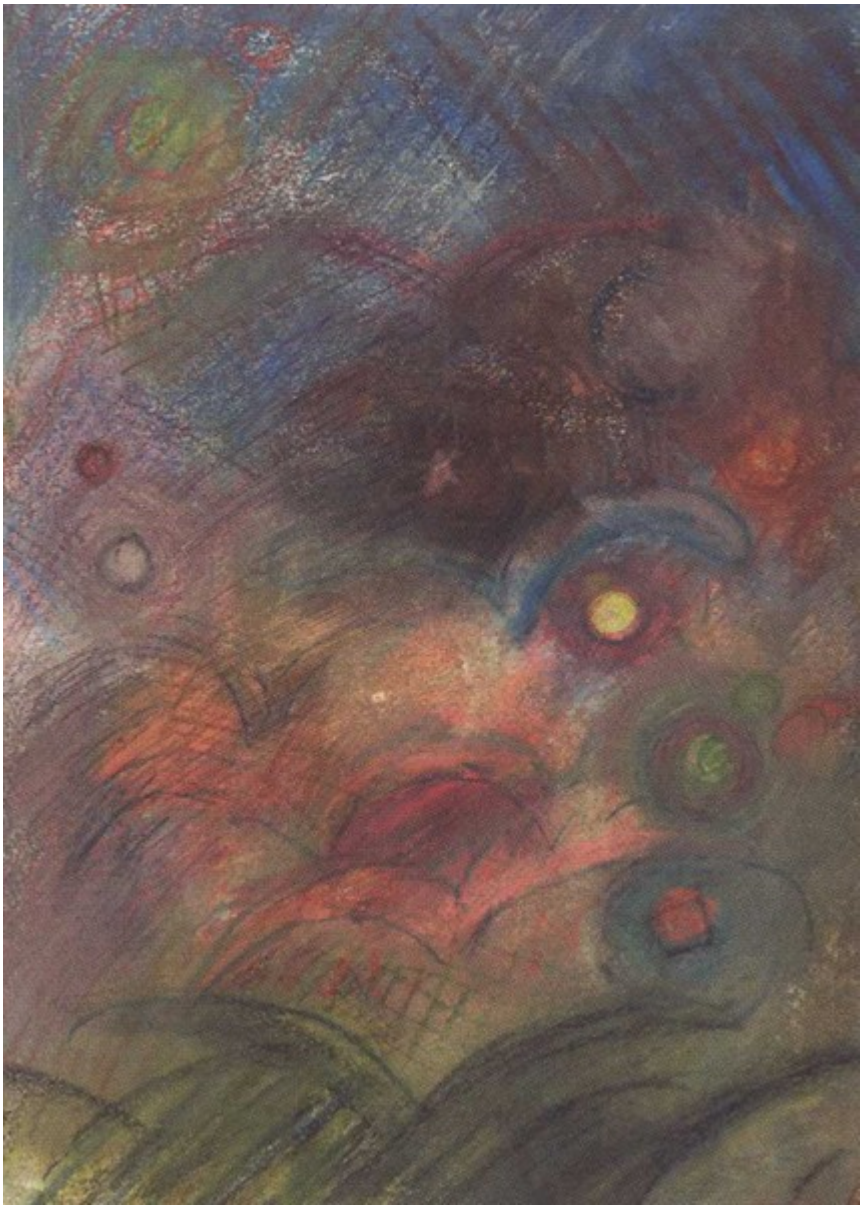
Ван Клиберн. Набросок. 1958. Собрание О. Бескиной-Лабас

Пейзаж с мальчиком. 1960-е. Собрание О. Бескиной-Лабас



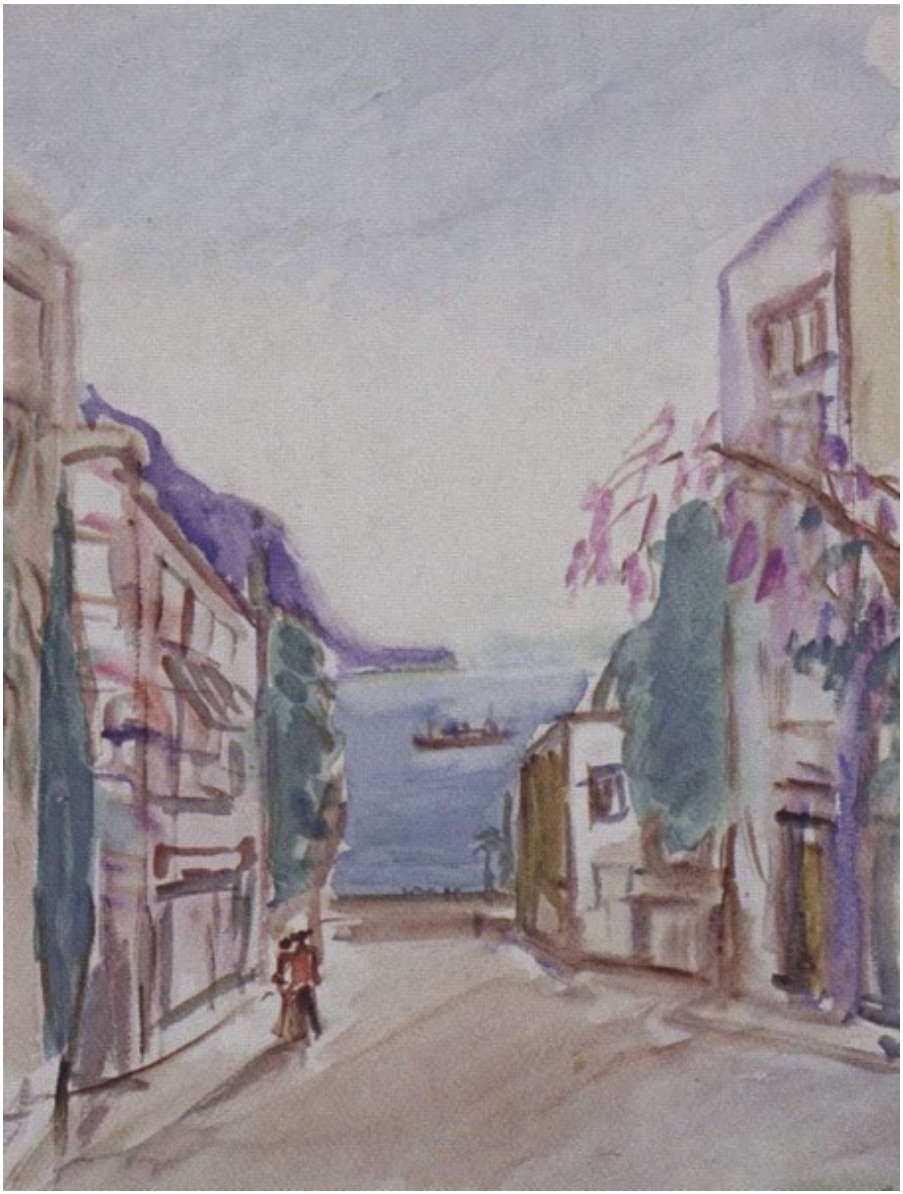
Смоленск. 1967. Собрание О. Бескиной-Лабас

На Внуковском аэродроме. 1967. Собрание О. Бескиной-Лабас



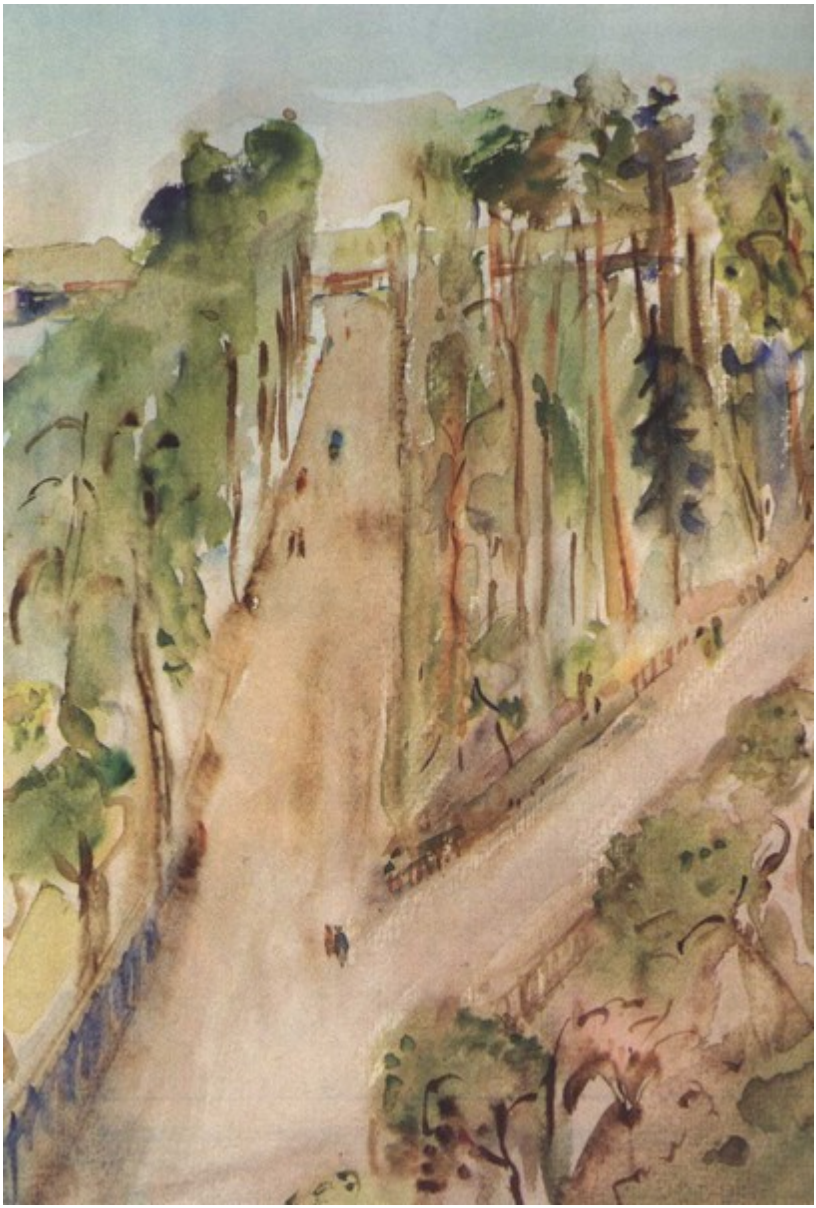
Цветовая композиция. 1968. Собрание О. Бескиной-Лабас

Пейзаж с молнией. 1968. Собрание О. Бескиной-Лабас



Весна в Ялте. Улица у моря. 1970. Собрание О. Бескиной-Лабас

Дзинтари. Ясный день. 1976. Частное собрание



Последнее лето. Две дороги. 1983. Собрание О. Бескиной-Лабас

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. А. ЛАБАСА

1900, 19 февраля — родился в Смоленске, в семье дантиста Аарона Айзека Гиршовича (Аркадия Григорьевича) Лабаса и его жены Хаи Шауловны.

1903 — смерть матери.

1907 — поступил в подготовительный класс частной мужской гимназии Н. П. Евневича, начал заниматься в частной студии В. И. Мушкетова. Отец А. Г. Лабас начинает издавать «Смоленский Листок Объявлений».

1910 — вместе с отцом и старшим братом Абрамом переезжает в Ригу. Учится в гимназии, посещает школу рисования и живописи Вениамина Блюма.

1912 — семья переехала в Москву. Поступил в Строгановское художественно-промышленное училище. Учился у Д. А. Щербиновского, Ф. Ф. Федоровского, С. В. Ноаковского.

1915, лето — занимается в студии Ф. И. Рерберга.

1916–1917 — летом занимается в студии И. И. Машкова. Во время революционных боев в Москве делает ряд акварелей с натуры.

1918, сентябрь — 1919, весна — учится в Государственных художественных мастерских (1 ГСХМ, мастерская П. П. Кончаловского). Уходит добровольцем на фронт вслед за братом. Художник-оформитель при Политуправлении 3-й армии Восточного фронта. Делает плакат «Акула империализма».

1920, июнь — 1921 — преподает в Екатеринбургских ГСХМ (Государственных художественных мастерских) вместе с П. Е. Соколовым, Л. В. Туржанским и С. Д. Эрьзей. Участвует в выставке работ екатеринбургских художников. Знакомится со своей будущей женой Еленой Королевой.

1921, ноябрь — декабрь — возвращается в Москву и продолжает образование во ВХУТЕМАСе. Входил в состав группы «Метод» («Проекционисты», 1921–1924). Живет в общежитии ВХУТЕМАСа, в комнате № 77.

1922 — поступает в мастерскую Д. П. Штеренберга во ВХУТЕМАСе. Знакомится с чтецом Владимиром Яхонтовым и его женой Лилей, с которой завязывается длительный роман.

1923 — участвует в оформлении Первой Всероссийской художественно-промышленной выставки, расписывает кинотеатр на Триумфальной площади. Ранние беспредметные работы экспонированы на Выставке произведений советских художников

в Амстердаме в составе группы «Проекционисты».

В конце года — после перенесенного воспаления легких уезжает на Черное море.

Конец 1923 — начало *1924* — живет в Сочи, где исполняет первую серию своих работ («Сочи», 1923–1924).

1924, весна — возвращается в Москву и заканчивает обучение во ВХУТЕМАСе, диплома не получает. По рекомендации Р. Р. Фалька приглашен режиссером Н. О. Волконским оформлять спектакль «Отжитое прошлое» (по пьесам «Дело» и «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина) в Театре-студии им. В. Ф. Комиссаржевской (Тверская, 27).

В середине года — приглашен ректором ВХУТЕМАСа В. А. Фаворским преподавать живопись и цветоведение; ассистент профессора К. Н. Истомина.

1925 — один из организаторов Общества станковистов (ОСТ, 1925–1932). Брат Абрам Лабас оканчивает Военную академию РККА.

1926 — участвует во 2-й выставке ОСТа. Впервые совершает перелет на рейсовом самолете «Москва — Харьков», во время которого попадает в авиационную катастрофу. Основными мотивами произведений становятся движение и скорость.

1927 — участвует в 3-й выставке ОСТа, где выставляет «Городскую площадь» (Пермь), одну из лучших работ 1920-х годов, а также в выставке «Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции». Регистрирует брак с Еленой Королевой. Рождение сына Бориса. Получает премию за картину «Первомайский парад с аэроплана» на юбилейной выставке к десятилетию Октября.

1928 — приглашен художником в Еврейский театр в Минске, оформляет спектакль «Гоп-ля, мы живем!» Эрнеста Толлера, а также пьесы А. Безыменского «Выстрел» и «Машинен-герангл» («Поединок машин») Ц. Долгопольского (1928–1929). Получает мастерскую Р. Р. Фалька, уехавшего в длительную зарубежную командировку, в доме ВХУТЕМАСа (Мясницкая, 21, кв. 36). Раскол в ОСТе. «В кабине аэроплана», «Вечером на пути к аэродрому», «Октябрь» (все — в Государственной Третьяковской галерее).

1929 — едет в командировку на Северный Кавказ. В сентябре увольняется из ВХУТЕМАСа, мотивируя свое решение тяжелыми жилищными условиями и загруженностью, которая не позволяет исполнять ответственные заказы. Серия «Северный Кавказ». Принимает участие в выставке произведений советских художников в Америке.

1930 — начало сложных отношений с бывшей женой

Р. Р. Фалька Раисой Идельсон. Пишет работы «Дирижабль и детдом», «Электрификация в Белоруссии», «Первый паровоз на Турксибе». Исполняет «Электрическую Венеру» из металла, стекла и дерева для павильона электрификации и механизации Сельскохозяйственной выставки в Минске.

1931, начало года — вместе со Штеренбергом и Тышлером становится во главе ОСТа.

Октябрь — во время командировки на Украину оформляет развод с первой женой. Поездка на западную границу, где в то время проходят военные маневры, встреча с братом. Цикл «На маневрах».

1932, 23 апреля — постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Окончательная ликвидация ОСТа. Начало борьбы с «формализмом». Приезд в Москву сестры Р. В. Идельсон А. В. Азарх-Грановской, которая поселяется в квартире 36. «Абрамцево», «Метрострой», «Крым. Одесса — Батуми». Оформляет спектакль «Армия мира» по пьесе Ю. Никулина в Театре им. М. Н. Ермоловой. Включен в состав экспозиционно-оформительской комиссии выставки «Художники РСФСР за 15 лет». Присутствует на открытии выставки в Русском музее в Ленинграде.

1933 — открытие выставки «Художники РСФСР за 15 лет» в Историческом музее. Рождение сына Юлия (1933–2008). Начало кампании против художников-формалистов. Выходит брошюра Осипа Бескина «О формализме в живописи»: главный удар направлен против Древина, Штеренберга и Тышлера, но рикошетом задет и Лабас, чья картина «Акула империализма» воспроизводится на первой странице. Исполняет монументальные панно для Московского дома пионеров и октябрят «Город будущего» и «Полет на Луну» (не сохранились).

1934 — оформляет комедию «Миллионер, дантист и бедняк» Эжена Лабиша в Московском государственном еврейском театре в постановке Леона Муссинака.

1935 — встреча в Крыму с немецкой художницей, выпускницей Баухауза Леони Нойман (1902–1996), впоследствии ставшей его женой. Серия «Крым». Брат Абрам Лабас получил звание комбрига и назначен заместителем начальника штаба Киевского военного округа.

1936, лето — командировка в Одессу и Батуми. В Одессу приезжает Леони Нойман, чтобы встретиться со своим первым мужем Теодором Нойманом и сыном, которые как туристы приезжают в СССР. Леони принимает решение остаться с Лабасом и прекращает всякие отношения с сыном и бывшим мужем. Цикл «Одесса — Батуми».

1937, весна — исполняет многометровое панно «Авиация СССР» для Всемирной выставки в Париже.

Лето — командирован оргкомитетом выставки «Индустрия социализма» на Дальний Восток. Вместе с Леони Нойман посещает Еврейскую автономную область. Расстрелян брат, комбриг А. А. Лабас. Серия «Байкал — Амур».

1938 — приглашен Л. М. Лисицким исполнить диорамы для зала Конституции Главного павильона ВСХВ. Работа над диорамой «Артек» для советского павильона на Всемирной выставке в Нью-Йорке (1939). Арест в Москве второго мужа Леони Нойман, немецкого архитектора Филиппа Тольцинера.

1939 — участие в выставке «Индустрия социализма» (акварели «Одесса», «Гидросамолет», «Порт в Батуми»). Выполнял диорамы советских республик для зала Конституции Главного павильона ВСХВ.

1940 — закончил диораму «Большой Ферганский канал» для Узбекского павильона ВСХВ; исполнил диораму-триптих «Новая деревня» в Главном павильоне. Работает на ВСХВ, где числится художником павильона «Северный Кавказ и Крым».

1941 — едет в Тарханы. Цикл «Лермонтово. Тарханы». Исполнил панораму для выставки к 100-летию со дня смерти М. Ю. Лермонтова, открывшейся 21 июня в Историческом музее. Во время налетов немецкой авиации на Москву дежурит на крыше дома на Мясницкой. Начал серию акварелей «Москва и Подмосковье в дни войны».

2 июля — зарегистрировал брак с Леони Нойман.

16 октября — эвакуация в Ташкент. Серии «Ташкент», «Москва и Подмосковье в дни войны» (1941–1945).

1942 — работает над панорамами «Северный Ташкентский канал» и «Великая Отечественная война», заказанными Государственным музеем истории и искусства народов УзССР (не осуществлены). Эскизы диорам «Отечественная война».

1943 — выставка в Ташкенте. Вместе с женой оформляет спектакль «Жила-была девушка» по пьесе В. Гусева в Московском Театре Революции, эвакуированном в Ташкент. Возвращается из эвакуации в Москву. Выполняет панораму «Возрождающийся Сталинград» для Всесоюзной строительной выставки в Москве. Начинает борьбу за возвращение своей мастерской, занятой во время эвакуации. В конце 1940-х получает мастерскую на Верхней Масловке, где вынужден жить с женой за отсутствием квартиры.

1950 — панорамы «Днепрогэс», «Комсомольск-на-Амуре», «Артек», «Метрополитен» экспонируются в Москве на выставке «История комсомола».

1953 — переезжает в мастерскую В. Е. Татлина в Доме

художников. Приступает к работе над новыми панорамами, заказанными для ВСХВ, возобновившей работу в 1954 году. Отдыхает в Коктебеле.

1957 — участвует в работе Международной студии скульптуры и рисунка, организованной в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. Реабилитирован брат А. А. Лабас. Начинает вести дневник.

1958 — заканчивает последнюю из своих панорам — «Разрушенный и возрожденный Сталинград» для Всемирной выставки в Брюсселе (1959). Серия «Завод».

1961 — получает отдельную квартиру. Серия «Ялта».

1963 — серия «Таллин».

1966 — групповая выставка произведений художников М. М. Аксельрода, М. Х. Горшмана, А. А. Лабаса, А. И. Тенеты, Г. А. Шульца в Доме художника на Кузнецком Мосту.

1967 — участвует в выставке смоленских художников. Серии «Смоленск», «Воспоминания. Смоленск в начале века» (1966–1968).

1970 — серия «Весна в Ялте».

1973 — серии «Рига» и «Дзинтари» (1973–1977).

1976 — персональная выставка в зале МОСХа (Кузнецкий Мост, 20). Начало признания, покупка произведений музеями.

1979 — работы экспонированы на выставке «Париж — Москва» в Центре Помпиду в Париже.

1981 — работы экспонированы на выставке «Москва — Париж» в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

1982 — получает двухкомнатную квартиру на Петровско-Разумовской аллее.

1983 — серии «Жители отдаленных планет», «Подмосковье».

30 августа — Александр Аркадьевич Лабас скончался в Москве. Похоронен на Ваганьковском кладбище.

ЛИТЕРАТУРА

Авангард, остановленный на бегу: Альбом / Под ред. Е. Ковтуна. Л.: Аврора, 1989.

Агитационно-массовое искусство Октября: Оформление праздников. М.: Искусство, 1984.

Агитация за счастье: Советское искусство сталинского времени (1930–1950-е годы): Каталог выставки. СПб.: Palace editions, 1994.

Азарх-Грановская А. В. Беседы с В. Д. Дувакиным. М.: Мосты культуры, 2001.

Аксакова Т. А. Семейная хроника. Кн. 1. Париж: Atheneum, 1988.

Аксельрод Е. Двор на Баррикадной: Воспоминания, письма, стихи. М.: НЛО, 2008.

Александр Лабас. Кузнецкий мост, 1976: Воспоминания о выставке / Авт. текста Е. Иноземцева, О. Бескина-Лабас. М.: Галерея Проун, 2010.

Александр Лабас. Русский музей: Каталог выставки. СПб.: Palace Editions, 2012.

Анисимов Г. В титулованном кругу талантов // Лехаим. 2001. Июль.

Анисимов Г. Незаконченные биографии. М., 1988.

Белкина М. Скрещение судеб. М.: Книга, 1988.

Бескин О. Формализм в живописи. М.: Всехудожник, 1934.

Борьба за знамя: Советское искусство между Троцким и Сталиным. 1926–1936/Авт. — сост. Е. Деготь. М.: Музей современного искусства, 2008.

Буторина Е. И. Александр Лабас. М.: Советский художник, 1979.

Вакидин В. М. Страницы из дневника / Сост. и примеч. Е. М. Жуковой. М.: Советский художник, 1991.

Великая утопия: Русский и советский авангард 1915–1932: Каталог выставки. Берн; М., 1993.

Выставка произведений художников М. М. Аксельрода, М. Х. Горшмана, А. А. Лабаса, А. И. Тенеты, Г. А. Шульца: Каталог. М.: Советский художник, 1966.

Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930 гг.: Материалы и документы. М.: Галарт, 2008.

Громова Н. Эвакуация идет. М.: Совпадения, 2008.

Громова Н. Узел. Поэты. Дружбы и разрывы: Из литературного быта 20-х — 30-х годов. М.: Эллис Лак, 2006.

Герчук Ю. Кровоизлияние в МОСХ. М.: НЛО, 2008.

Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2002.

Документы ЦК РКПб, НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Сост. А. Артузов, О. Наумов. М., 1999.

Ермолинский С. О времени, о Булгакове и о себе. М.: Аграф, 2002.

Зернова Е. Воспоминания монументалиста. М.: Советский художник, 1986.

Илья Машков / Авт. — сост. И. С. Болотина. М.: Советский художник, 1977.

Каменский А. Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989.

Комарденков В. П. Дни минувшие: Из воспоминаний художника. М., 1972.

Костаки Г. Мой авангард: Воспоминания коллекционера. М.: Модус Граффити, 1993.

Костин В. ОСТ (Общество станковистов). Л.: Художник РСФСР, 1976.

Костин В. Среди художников. М.: Советский художник. 1986.

Лабас Ю. А. Когда я был большой. М.: Новый хронограф, 2008.

Лабас А. Воспоминания. СПб.: Palace Editions, 2004.

Лабас А. А.: Альбом. М.: Инкомбук, 2006.

Лазарев М. Давид Штеренберг. М.: Советский художник, 1992.

Личный Лабас: Александр Лабас в частных собраниях. М.: Культурная революция, 2007.

Лучишкин С. А. Я очень люблю жизнь: Страницы воспоминаний. М.: Советский художник, 1988.

Маврина Т. Цвет Ликующий: Библиотека мемуаров / Сост. и авт. предисл. А. Ю. Чудецкая, А. Г. Шелудченко. М.: Молодая гвардия, 2006.

Марк Шагал: Здравствуй, Родина! Каталог выставки. ГТГ / Отв. ред. Я. Брук. М.: Сканрус, 2005.

Михаил Соколов в переписке и воспоминаниях современников / Сост., авт. предисл. и коммент. Н. П. Голенкевич. М.: Молодая гвардия, 2003.

Морозов А. И. Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М., 1995.

Москва — Париж. 1900–1930: Государственный музей имени А. С. Пушкина, Москва — Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж: Каталог выставки. Т. 1, 2. М.: Советский художник, 1981.

Немухинские монологи (Портрет художника в интерьере) / Авт. текста В. Немухин, М. Уральский. М.: Бонфи, 1999.

Осмеркин А. Размышления об искусстве: Письма. Критика.

Воспоминания современников / Сост. А. Ю. Никич. М.: Советский художник, 1981.

Рабичев Л. Книга одиннадцатая. Пружинка в сердце. М., 2003.

Ракитин В. Николай Суетин. М.: РА, 1998.

Редько К. Дневники. Воспоминания. Статьи / Сост., авт. вступ. ст. В. И. Костин. М.: Советский художник, 1974.

Редько К. Парижский дневник. М.: Советский художник, 1992.

Родченко А., Степанова В. Будущее — единственная наша цель… / Под общ. ред. П. Невера; вступ. ст. А. Лаврентьева, А. Фелькер. Мюнхен, 1991.

Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М.: Советский художник, 1982.

Татлин В. Ретроспектива: Каталог выставки / Сост. А. Стригалев, Ю. Хартен. Кёльн, 1993.

Трифонов Ю. Опрокинутый дом. М., 1999.

Удальцова Н. Жизнь русской кубистки: Дневники, статьи, воспоминания. М.: РА, 1994.

Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие / Сост. Е. Б. Мурина, Д. Д. Чебанов; вступ. ст. Г. К. Вагнер. М.: Советский художник, 1988.

Фальк Р. Р. Беседы об искусстве: Письма. Воспоминания о художнике. М.: Советский художник, 1981.

Чайковская В. Тышлер. М.: Молодая гвардия, 2010.

Шагал М. Моя жизнь. М.: Эллис Лак, 1994.

Щекин-Кротова А. В. Мой Фальк / Сост. и публ. Ю. В. Диденко, А. Г. Эмдина. М.: HGS, 2005.

Щекин-Кротова А. В. Из бесед с В. Д. Дувакиным // Наше наследие. 2011. № 100.

Эренбург И. За наш стиль // Границы ночи: Очерки. М.: Советский писатель, 1936.

Яблонская М. Н. Константин Николаевич Истомин. М.: Советский художник, 1972.

Янкилевский В. «Манеж», 1 декабря 1962 года // Еженедельный журнал. 2003. № 45.

Willschlager J. Chagall: Love and Exile. London: Penguin, 2008.

notes

Примечания

1

Ассоциация художников революционной России. — *Здесь и далее примечания автора.*

2

В широком смысле «формализм» — предпочтение, оказываемое форме по отношению к содержанию. Однако с конца 1920-х годов, когда сюжетно-тематическая сторона произведения становится доминирующим принципом (речь идет о социалистическом реализме, восторжествовавшем в советском искусстве в 1930-х годах), термин этот приобретает негативный оттенок. Художники, для которых были важны не контекст и содержание, а формальная сторона — цвет, линия, фактура и т. д., подвергаются публичному осуждению. Вплоть до начала 1960-х годов все деятели искусства, чей творческий метод не отвечал официальным доктринам, клеймились как формалисты.

3

Речь идет о групповой выставке пяти московских художников: М. М. Аксельрода, М. Х. Горшмана, А А. Лабаса, А. И. Тенеты и Г. А. Шульца, проходившей осенью 1966 года. К ней был выпущен каталог с краткими статьями о каждом художнике, их портретами и 25 черно-белыми иллюстрациями.

4

Государственный еврейский театр.

5

В конце XVIII века, после раздела Польши, когда Правобережная Украина, Белоруссия и Литва отошли к России, более 700 тысяч евреев перешли в российское гражданство. Последний, третий раздел Польши произошел в 1795 году, а в 1796 году российское правительство узаконило черту оседлости для евреев, которая включала территории Белоруссии, Литвы, Украины и Новороссию — нынешний Краснодарский край.

6

При Александре II евреи — купцы первой гильдии и имеющие высшее образование получили право жить во всех крупных городах Российской империи. После 1861 года евреи (то есть лица иудейского вероисповедания), имеющие диплом или ученую степень, имели право работать во всех государственных ведомствах. Принятие же евреем православной веры автоматически уравнивало его в правах.

7

Своих летчиков-испытателей в Риге было мало: рижский авиатор Вальдемар Смит (ему принадлежали два рекорда по высоте полета и его продолжительности: 170 метров и 13 минут 17 секунд) погиб в мае 1911 года.

Роберт Фальк, например, готовился поступить в консерваторию, Сергей Лучишкин собирался стать скрипачом; скульптор Генрих Манизер окончил консерваторию по классу виолончели. Прекрасно играл на рояле Илья Остроухов, Александр Куприн построил у себя в мастерской мини-орган, а Владимир Татлин не расставался с бандурой, которую ему Лабас не раз настраивал.

9

Цит. по: *Сперлинг Х.* Матисс. М.: Молодая гвардия, 2011. С. 24. Правда, с Матиссом наваждение случилось довольно поздно: только в 20 лет.

10

Вениамин Иосифович Блюм (1861–1921) — художник, окончил Академию художеств в Санкт-Петербурге в 1884 году. В 1895 году открыл в Риге школу рисования, живописи и черчения.

11

Аксакова Т. А. Семейная хроника. Париж: Atheneum, 1988. Кн. 1. С. 171, 172.

12

Василий Петрович Комарденков (1897–1973) — живописец, график, сценограф.

13

Увраж — роскошное иллюстрированное художественное издание большого формата в виде отдельных листов или альбома, как правило, состоящее из гравюр.

14

Младшие классы помещались на Мясницкой, 24. Четырехэтажный доходный дом Строгановского училища был выстроен в 1875–1878 годах венским архитектором Августом Вебером.

15

С 1892 года занятия проходили не только на Мясницкой, но и на Рождественке, в доме, перешедшем к училищу в конце 1880-х годов от клиник Московского университета (переехавших в новые корпуса на Девичье поле). Преподаватель курса орнаментальных стилей архитектор Сергей Устинович Соловьев спроектировал два корпуса по сторонам главного дома, за которым в екатерининские времена были беседки, фонтаны и сад, выходивший к еще не заключенной в трубу Неглинке. Ныне весь этот комплекс принадлежит Московскому архитектурному институту.

16

Речь идет о знаменитых изданиях XIX века: «Русские народные картинки» Д. А. Ровинского, «Древности государства Российского» Ф. Г. Солнцева и «Народные русские деревянные изделия» графа А. А. Бобринского.

17

С именем Сергея Глаголя (1855–1920) связано рождение в 1890-х годах школы московской художественной критики. Он первым начал регулярно рецензировать художественные выставки в журнале «Артист» (1890–1894). Главным его жанром были рецензии: он вел рубрику «По картинным выставкам» в газете «Курьер»; рубрику «Мой дневник» — в газете «Столичная молва»; сотрудничал в журналах «Рампа и жизнь» и «Маски», в которых писал о театре.

18

Пьетро ди Готтардо Гонзага (1751–1831) — итальянский театральный декоратор, архитектор, мастер садово-парковых композиций и монументальной живописи. С 1792 года работал в России.

19

Речь идет о картине «Белая зима. Грачиные гнезда» (1904, ГТГ), написанной Грабарем вскоре по приезде из Мюнхена. Художник считал этот пейзаж своего рода переходом к своим лучшим вещам — картинам «Февральская лазурь» и «Мартовский снег» (обе — 1904, ГТГ), в которых использовал приемы дивизионизма (разложения цвета). Эти работы, писал И. Э. Грабарь в «Автомонографии», «открывали новый путь, в тогдашнем русском искусстве еще неизведанный».

20

Федор Иванович Рерберг (1865–1938) — живописец, педагог, теоретик живописи. В 1906 году основал собственное художественное училище, где преподавались рисунок, живопись, анатомия, перспектива, история искусств. «Училище Рерберга» просуществовало до 1929 года.

21

Адольф Израилевич Мильман (1886–1930) — художник, в 1912–1917 годах преподавал в студии И. И. Машкова.

22

ОСТ (Общество станковистов) — объединение художников, основанное в 1925 году.

23

Павел Петрович Соколов-Скаля (1899–1961) — живописец и график, мастер исторической и батальной картины.

24

(Государственные) Свободные художественные мастерские (ГСХМ) — художественные учебные заведения в РСФСР в 1918-м — начале 1920-х годов. На базе московских Свободных художественных мастерских, созданных, в свою очередь, на основе Строгановского художественного училища (1-е ГСХМ) и Московского училища живописи, ваяния и зодчества (2-е ГСХМ), в 1920 году был организован ВХУТЕМАС.

25

Филипп Андреевич Малявин (1869–1940) — живописец. В 1922 году уехал из Советской России. Сведений в литературе о том, что он преподавал в ГСХМ, не найдено — оставляем этот факт на совести Лабаса.

26

Осмеркин А. Размышления об искусстве: Письма. Критика. Воспоминания современников / Сост. А. Ю. Никич. М.: Советский художник, 1981. С. 214.

27

Сергей Яковлевич Сенькин (1894–1963) — художник; занимался оформлением празднеств, книжным дизайном, плакатом, фотомонтажом.

28

И Михаил Лазарев, и Андрей Бескин утверждают следующее: Лабас говорил им, что внешне «отталкивался» от образа командарма Иеронима Уборевича (он будет расстрелян по делу Тухачевского в 1937 году вместе с Якиром и Абрамом Лабасом). Однако есть собственный мемуар художника, повествующий о том, как ему позировал приехавший с Дальнего Востока красноармеец, а зашедший в мастерскую Диего Ривера посоветовал не «пересушивать» и закончить портрет.

29

Фильм «Солдаты» (1956), ставший дебютом в кино актера Иннокентия Смоктуновского, был снят по повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда».

30

ПУР — Политуправление Республики, созданное для руководства политико-просветительской и агитационной работой Красной армии и флота.

Кольцов М. Е. Советские писатели. Автобиографии: В 2 г. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959.

32

Петр Ефимович Соколов (1882–1968) — живописец, график, художник-авангардист. Авторы-составители альбома «Авангард, остановленный на бегу», где впервые были воспроизведены работы П. Е. Соколова, сведениями о художнике не располагали и биографию его реконструировать не смогли.

33

Немухинские монологи (Портрет художника в интерьере) / Авт. текста В. Немухин, М. Уральский. М.: Бонфи, 1999.

34

Леонард Викторович Туржанский (1875–1945) — живописец; писал пейзажи, часто включавшие в себя изображения животных, особенно лошадей. *Степан Дмитриевич Эрьзя* (наст. фамилия Нефедов, 1876–1959) — скульптор. Взял псевдоним Эрьзя (эрзя — этнографическая группа народа мордва).

35

Александр Никитич Парамонов (1874–1949) — выпускник училища барона А. Л. Штилица, вольнослушатель Академии художеств. С 1905 по 1928 год жил в Екатеринбурге, преподавал в Художественно-промышленной школе, в 1917–1918 годах — директор; был арестован Колчаком во время оккупации города. После отъезда П. Е. Соколова возглавлял ЕСГХМ, в 1925 году основал уральский филиал АХРР.

Костин В. Нужна серьезная исследовательская работа // Московский художник. 1962. № 11 (112). Сентябрь.

37

Редько К. Парижский дневник. М.: Советский художник, 1992. С. 63.

38

Николай Федорович Денисовский (1901–1981) — живописец, график, театральный художник, плакатист.

39

Николай Петрович Прусаков (1900–1952) — художник театра.

40

Константин Казимирович Медунецкий (1899–1935) — живописец, график, скульптор.

Буш М., Замошкин А. Путь советской живописи. 1917–1932. М.: Изогиз, 1933.

42

Немухинские монологи (Портрет художника в интерьере) / Авт. текста В. Немухин, М. Уральский. М.: Бонфи, 1999.

43

Соломон Борисович Никритин (1898–1965) — советский художник, теоретик искусства, представитель постфутуристического авангарда.

44

Николай Адрианович Тряский (1902–1995) — художник.

Московский областной Союз советских художников.

Каменский А. Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989. С. 182.

Щекин-Кротова А. В. Мой Фальк. М.: HGS, 2005. С 146.

Письма О. С. Бокшанской Вл. И. Немировичу-Данченко. М., 2005. Т. 1. С. 587.

Фальк в это время ставил «Ночь на старом рынке» в ГОСЕТе, где тоже экспериментировал с цветом: «Свет в „Ночи“ применяется по принципу местного освещения, но не рефлекторного или прожекторного, а так называемого клавиатурного света, дающего возможность в каждый момент вырвать из общих сцен отдельную фигуру» (Искусство трудящимся. М., 1925. № 12. С. 6).

«Композиция текста в общем свелась к объединению „Свадьбы Кречинского“ и „Дела“ (первых двух частей трилогии) и к введению во вторую часть нового эпизода, появление Николая I в присутственном месте, с чем и связана смерть Муромского, отчего получается впечатление раздвоенности содержания» *(В. Рудин.* Заметка о постановке «Отжитое время» Сухово-Кобылина // Новый зритель. М., 1925. № 1. С. 6, 7).

51

Булгаков в своем романе якобы спародировал ссору Безыменского и Маяковского в ссоре Ивана Бездомного с поэтом Рюхиным. Прототипом последнего послужил Маяковский, написавший на Безыменского еще и такую эпиграмму: «Уберите от меня этого бородатого комсомольца! Десять лет / в хвосте семеня, / он / на меня / или неистово молится, / или неистово плюет на меня».

52

Леон Муссинак (1890–1964) — французский писатель, театровед, киновед. Выступал как кинокритик, в 1921–1932 годах возглавлял отдел кино в газете «Юманите». Автор книг, оказавших большое влияние на развитие теории киноискусства: «Рождение кино» (1925), «Советское кино» (1928), «Сергей Эйзенштейн» (1964), а также работ о театральном искусстве.

53

Любопытное совпадение: в 1920 году, когда Лабас занимался агитпропагандой, будущий классик советской комедии Александров в той же 3-й армии Восточного фронта руководил армейским театром, единственным, по его словам, в Красной армии.

«Действительно, музыка Пульвера оказалась столь „французской“, что в сочетании с декорациями художника Лабаса на сцене ГОСЕТа ожил Париж» *(Муссинак Л.* Французский водевиль в ГОСЕТе // Известия. М., 1934. 21 октября).

55

Иосиф Моисеевич Чайков (1888–1979) — советский российский скульптор, заслуженный деятель искусств РСФСР (1959), профессор.

56

В 1929–1930 годах по случаю октябрьских торжеств Лабас вновь оформит трамвай. Его агитационная композиция с рукой, сжатой в кулак (выполнена в металле), «акулой империализма» и надписью «Войны не хотим, к защите готовы» имела успех и была размножена: ею были украшены десять вагонов.

В лаборатории студенты изучали разницу между смешиванием красок и смешиванием цветов, получали знания о яркости, насыщенности, тоне, тяжести цвета; изучались также взаимоотношение между цветом и плоскостью и взаимодействие цвета в пространстве.

До этого времени студенты ВХУТЕМАСа могли по своему желанию выбирать в качестве специализации любой из факультетов — живописный, скульптурный, архитектурный, графический и индустриально-производственный, хотя большинство, конечно, стремилось на живописный.

59

Институт неоднократно менял название: в 1918–1920 годах именовался ГСХМ — Государственные свободные художественные мастерские (в просторечье — СвоМас), с 1920 по 1926 год — ВХУТЕМАС — Высшие государственные художественно-технические мастерские, с 1926-го, после реорганизации, — ВХУТЕИН (Высший государственный художественно-технический институт). Поэтому все те, кто поступал во ВХУТЕМАС, а заканчивал ВХУТЕИН, писали: учился во ВХУТЕМАСе — ВХУТЕИНе.

60

Альфред Курелла (1895–1975) — немецкий писатель, переводчик, деятель Социалистической единой партии Германии (СЕПГ). В 1919 году приехал в Москву, встречался с Лениным, участвовал в создании Коммунистического интернационала молодежи (КИМ); в 1926–1928 годах член Исполкома Коминтерна.

Премия равнялась 300 рублям, что по тем временам составляло немногим менее половины среднегодового дохода советского гражданина. Однако с товарами и продуктами ситуация была напряженной, и в следующем, 1929 году в СССР будут введены карточки.

62

Государственный исторический музей, в здании которого проходила 2-я выставка ОСТа, назывался тогда Центральным музеем.

Луначарский А. В. На выставках // Известия. 1925. 24 и 27 марта. Цит. по: Борьба за реализм в советском искусстве 20-х годов. М., 1962. С. 298.

Его будущая жена, когда была маленькой девочкой, видела Эйнштейна: их подготовительный класс водили к нему. Тот взял Леони на руки и просидел с ней всю встречу (она была самой маленькой). «Дядю Шуру это очень трогало, он об этом часто рассказывал. Эйнштейн — его кумир, часть его мироощущения! Леони же смеялась и говорила: „Шурочка, но я тогда ничего о нем не знала и думала не о теории относительности, а когда же этот старик меня отпустит“», — вспоминает Ольга Бескина-Лабас.

Это выражение А. В. Азарх-Грановской точно характеризует определенный тип мужчин; впрочем, сказано это было ею по поводу Л. Ю. Брик.

66

15 июля 1945 года Яхонтов выбросился из окна своей комнаты в коммунальной квартире на седьмом этаже дома в Климентовском переулке.

67

Раньше портрет назывался «Рабочая метростроя. Женский портрет»; перед выставкой в Государственной Третьяковской галерее Ольга Бескина-Лабас настояла на том, чтобы снять первую часть названия.

68

Е. Е. Поповой посвящено стихотворение О. Мандельштама «На откосы, Волга, хлынь…» (июль 1937 года).

69

К счастью, Фальк остался на свободе. Возможно, считает А. В. Щекин-Кротова, сыграла свою роль начавшаяся в 1936 году в Париже дружба с одним из первых Героев Советского Союза, летчиком А. Б. Юмашевым, к которому был расположен Сталин.

Фальк Р. Р. Беседы об искусстве: Письма. Воспоминания о художнике. М.: Советский художник, 1981. С. 137.

Щекин-Кротова А. В. Из бесед с В. Д. Дувакиным // Наше наследие. 2011. № 100.

72

Алексей Михайлович Грановский (настоящее имя Абрам Азарх, 1890–1937). Боясь, что по возвращении в СССР будет арестован, остался в Европе. Скончался в Париже, заразившись непонятной тропической инфекцией.

Возможно, память изменяет Лабасу: сборник «Доски судьбы» вышел только весной 1922 года, за несколько месяцев до кончины Велимира Хлебникова.

74

Соломон Бенедиктович Телингатер (1903–1969) — график, дизайнер, в 1920–1921 годах учился во ВХУТЕМАСе; один из пионеров новой типографики.

Ныне это территория Польши и название города звучит как Бытом.

76

Филипп Максимович Тольцинер (1906–1996) — архитектор, реставратор, в 1951–1961 годах был главным архитектором Пермской специализированной научно-реставрационной мастерской. В 2006 году к его столетию в Перми прошла выставка «Баухауз — Москва — Усолаг — Пермь».

77

Ханания Нойман, инженер-электроэнергетик, скончался в Израиле в 1987 году, переписки между матерью и сыном не было. Внучка Леони Нойман попытается узнать историю своей бабушки, отыщет Ольгу Бескину-Лабас и сообщит ей о своем существовании только в 2012 году.

78

Ханнес Мейер был назначен главным архитектором Гипровтуза — института, ответственного за проектирование учебных заведений. Весной 1931 года на подмогу ему приехали шесть его учеников, в том числе Филипп Тольцинер.

79

«В результате нашего поражения на фронте руководство лагеря решило осужденных немцев из лагеря убрать. В списки штрафников был внесен и я. Так как в лагере я числился не немцем, а евреем, меня вычеркнули из этого списка» // http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=page&num=3748

80

В 1929 году с выставки в Америке, устроенной ВОКСом совместно с Амторгом, удалось продать работ на 20 тысяч долларов, наибольшим спросом пользовались «современная бытовая тематическая картина с динамическим содержанием и индустриальные темы».

81

23 апреля 1932 года вышло постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», которым предполагалось объединить в единый союз писателей, «поддерживающих платформу советской власти», а следом и представителей других видов искусств.

Из троицы Фальк, Лентулов и Машков один только Машков остался в АХРР, двое первых сразу его покинули, приняв участие только в одной выставке 1926 года «Жизнь и быт народов СССР».

83

«Время, вперед!» — название романа-хроники, написанного Валентином Катаевым в 1932 году после поездки на строительство в Магнитогорск.

84

Георг Гросс (1893–1959) — немецкий художник, в 1922 году вместе с писателем Мартином Андерсеном Нексе совершает пятимесячную поездку в СССР, во время которой встречался с Лениным и Троцким.

85

Музей живописной культуры (МЖК) существовал с 1919 по 1929 год. Художники сами руководили его деятельностью: вели закупки, учет и хранение, комплектовали основное собрание и коллекции для отправки в провинцию, собирали библиотеку, устраивали выставки. В 1924 году музей переехал во флигель ВХУТЕМАСа на Рождественке, 21. В 1929 году коллекции были расформированы: часть передана в Третьяковскую галерею, часть разослана по провинциальным музеям.

Выставка получилась огромной — более двух с половиной тысяч работ художников всех течений и направлений.

Выставка открывалась «ленинской комнатой» и заканчивалась «комнатой Сталина». Петрову-Водкину, Малевичу и Филонову были предоставлены отдельные залы.

88

Федор Семенович Богородский (1895–1959) — один из наиболее официально признанных советских художников. В 1924 году вступил в АХРР и включился в борьбу за реализм, входил в жюри крупных выставок и различные правительственные комиссии, активно критиковал формализм. С 1932 года и до самой смерти занимал ключевые должности в Союзе художников.

89

Эренбург И. За наш стиль // Границы ночи: Очерки. М.: Советский писатель, 1936. С. 183, 184.

Лебедев П. Против формализма в сталинском искусстве // Под знаком марксизма. 1936. № 6.

91

С датой ухода Лебедева из Третьяковской галереи Маврина ошиблась, равно как и с его именем (в публикации он значится как И. И.).

Из-за политических проблем выставка «Индустрия социализма» открылась для широкой публики лишь в 1939 году.

93

Родченко А. М. Выступление в рубрике «Наша анкета среди художников» // На литературном посту. 1928. № 9. С. 66.

94

Юлиан Юзефович Мархлевский (1866–1925) — один из основателей группы «Союз Спартака» в Германии. С 1919 года жил в Москве, член ВЦИК, организатор МОПР (Международной организации помощи борцам революции), с 1922 года ректор Коммунистического университета национальных меньшинств Запада.

http://forum.wolgadeutsche.net/viewtopic.php?f=273&t=3051

Коммуна называлась «Войо Нова» — иврит был запрещен, а идиш у коммунаров считался пережитком прошлого, и говорить на нем брезговали, поэтому воспользовались языком будущего — эсперанто. Коммуна состояла из 25 семей, вернувшихся из подмандатной Палестины. «Всеобщей коммуне трудящихся» позволили осесть в безлюдных районах степного Крыма. В 1933 году «Войо Нова» превратилась в колхоз «Дружба народов», а в 1937 году вернувшихся из Палестины евреев-коммунаров обвинили в пособничестве англичанам; тех, кто не погиб в ГУЛАГе, сбросили живьем в пересохший колодец фашисты.

97

Петр Матвеевич Сысоев (1906–1998) — искусствовед, действительный член Российской академии художеств. Участвовал в организации журнала «Юный художник» (1936). Работал в журналах «Новый мир», «Искусство», был главным редактором издательства «Детская литература», директором и главным редактором издательства «Искусство». В 1941–1954 годах — в Комитете по делам искусств при Совете министров СССР. Член коллегии Министерства культуры СССР. В 1947 году избран в состав Академии художеств СССР. В 1953 году — член президиума и главный ученый секретарь Академии художеств.

Щекин-Кротова А. В. Мой Фальк / Сост. и публ. Ю. В. Диденко, А. Г. Эмдина. М.: HGS, 2005. С. 118, 119.

99

В 1925 году панно перенесли в фойе здания ГОСЕТа на Малой Бронной; после разгрома театра Тышлеру удалось их спасти и в 1952 году «укрыть» в Третьяковской галерее, где их не извлекали на свет почти 20 лет. В июне 1973 года панно развернули перед приехавшим в Москву Шагалом, который подписал их по-русски.

100

«Дядя Шура очень любил конфеты, за чаем съедал несколько штук обязательно и за общей болтовней невероятно ловко и как-то незаметно сворачивал — лепил из фантиков и фольги прелестные фигурки — дамочек в изящных платьях, птичек, лошадок, фантастических существ. Из кефирных и молочных крышек, они тогда были из серебряной или бирюзовой фольги, делал маленькие маски», — вспоминала Ольга Бескина-Лабас.

101

Стаффаж (нем. *Slaffage*, от *staffieren* — украшать картины фигурами) — небольшие фигуры людей и животных, помещаемые для оживления в пейзаж. Получил распространение в XIV–XVII веках, когда пейзажисты часто включали в свои произведения религиозные и мифологические сцены.

102

Сграффито — техника создания настенных изображений, достоинством которых является их большая стойкость. Монументальные росписи в технике сграффито получили распространение и в позднесоветский период, когда ими украшались фасады общественных зданий.

103

В 1936 году особняк семьи чаепромышленников Высоцких, построенный в 1900 году архитектором Р. И. Клейном (переулок Стопани, 6, ныне — Огородная Слобода), был передан Московскому городскому дому пионеров. Особняк был перестроен и заново отделан; к работе привлекли лучших художников. На стенах географического кабинета появились карты с маршрутами великих путешественников, потолок изображал звездное небо; стены шахматно-шашечной комнаты были все в клеточку, а на квадратах располагались рельефные шахматные фигуры; стены зимнего сада были задрапированы шелком с росписью акварелью, изображавшей романтические джунгли.

Подобные надувные фигуры используются теперь достаточно часто: взять хотя бы программу Михаила Швыдкого «Культурная революция», во время которой разноцветные «баллоны» парят на заднем плане.

105

Диорама — синтетический вид искусства, в котором живопись дополняется другими художественными и техническими средствами. Сочетание живописи с бутафорскими или реальными предметами, использование специального освещения роднят диораму с театром. Диорама имеет вид дугообразно изогнутой ленты-картины, всю внутреннюю вертикальную поверхность которой занимает живописное панно, а горизонтальную плоскость перед ней — предметный план. Диорама — часть панорамы (художник выполняет полный круговой обзор, а зритель находится в центре).

106

В 1935 году союзных республик было одиннадцать.

107

Впервые Дейнека обратился к теме авиации в росписях фабрики-кухни в Филях («Гражданская авиация», 1934), а затем активно использовал эту тему в мозаичных панно для станции метро «Маяковская» (1935).

108

«Когда в панорамах включен свет и гаснут их певучие краски, скульптура выступает как ведущий элемент оформления зала. Но стоит панорамам засиять огнями, как внимание зрителя приковывается к ним, и скульптура начинает играть роль аккомпанемента. Живописный цвет побеждает объемную форму» *(Терновец Б.* Образы героев: О скульптуре Главного павильона // Советское искусство. 1939. 29 июля).

109

Выставку открыли вовремя, но проработала она всего один день: 23 июля Москву уже бомбили и, не успев даже сфотографировать экспозицию, в Историческом музее спешно стали готовить экспонаты к эвакуации.

Громова Н. Эвакуация идет. М.: Совпадения, 2008.

111

Белкина М. Скрещение судеб. М.: Книга, 1988. С. 289, 290.

Сам Гусев ни до выхода фильма, ни до победы не дожил, скоропостижно скончавшись в январе 1944 года в Москве.

113

Письма А. К. Гладкова к брату //Встречи с прошлым. М., 1982. Вып. 4. С. 412.

Вакидин В. М. Страницы из дневника /Сост. и примем. Е. М. Жуковой. М.: Советский художник, 1991. С. 146.

115

Так звучали его слова в пересказе работавшего в писательской среде осведомителя Громова (Документы ЦК РКПб — НКВД о культурной политике: 1917–1953 / Сост. А. Артузов, О. Наумов. М., 1999. С. 302. Прим. 516). Оказывается, за художниками тоже пристально следили: в узбекских архивах недавно найдены документы, свидетельствующие об этом.

116

Михаил Ксенофонтович Соколов (1885–1947) — живописец, график. Цит. по: Михаил Соколов в переписке и воспоминаниях современников / Сост., авт. предисл. и коммент. Н. П. Голенкевич. М.: Молодая гвардия, 2003. С. 114.

117

Вакидин В. М. Страницы из дневника / Сост. и примеч. Е. М. Жуковой. М.: Советский художник, 1991. С. 184, 185.

Удальцова Н. Жизнь русской кубистки. М.: RA, 1994. С. 76.

119

Трифонов Ю. Посещение Марка Шагала //Опрокинутый дом. М., 1999.

120

Тильда (Хильда) Арнольдовна Ангарова (урожденная Шисер, 1908–1999) — переводчик.

121

Ермолинский С. О времени, о Булгакове и о себе. М.: Аграф, 2002. С. 105.

Willschlager J. Chagall: Love and Exile. London: Penguin, 2008. P. 201.

123

Вакидин В. М. Страницы из дневника / Сост. и примеч. Е. М. Жуковой. М.: Советский художник, 1991. С. 200.

Орлова Р., Копелев Л. Как мы жили в Москве. М., 1990. С. 20.

125

В 1961 году прошла денежная реформа: если старыми деньгами инженер получал 1200 рублей, то новыми — 120 рублей (а в последние годы работы оклад Костаки подняли до 800 долларов).

126

В связи с критикой Хрущева издание каталога было прекращено на стадии гранок, которые, как выяснил Юрий Герчук, в неправленом виде, без вступительных текстов, хранятся в Архиве ГТГ. Выставка к тридцатилетнему юбилею творческого союза проходила на трех площадках: в Манеже, Выставочном зале СХ РСФСР (ул. Горького, 46), выставочном зале МОСХа (ул. Беговая, 7–9) и в Московском доме художника (ул. Жолтовского (Ермолаевский переулок), 17).

127

Герчук Ю. Кровоизлияние в МОСХ. М.: НЛО, 2008. С. 34. Съезд художников состоялся в начале 1957 года.

Маврина Т. Цвет Ликующий: Библиотека мемуаров / Сост. и авт. предисл. А. Ю. Чудецкая, А. Г. Шелудченко. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 87.

129

Янкилевский В. «Манеж», 1 декабря 1962 года // Еженедельный журнал. 2003. № 45.

130

Рабичев Л. Книга одиннадцатая. Пружинка в сердце. М., 2003. С. 75.

http://www.pseudology.org/razbory/Manezh_vystavka_1962.htm

132

Владимир Александрович Серов (1910–1968) — живописец, график. Первый секретарь правления Союза художников РСФСР (1960–1968), вице-президент (1958–1962), президент (1962–1968) Академии художеств СССР. Активно утверждал официальную партийную художественную политику собственным творчеством. Писал картины на историко-революционные, военные и исторические темы («Ходоки у В. И. Ленина», 1950; «Зимний взят», 1954; «Ленин провозглашает Советскую власть», 1947 и 1962 — без фигуры Сталина).

133

Рабичев Л. Книга одиннадцатая. Пружинка в сердце. М., 2003. С. 77.

134

Стенограмма выступления Н. С. Хрущева / Запись Н. Гавриловой от 1 декабря 1962 года // АП РФ. Ф. 52. Оп. 1. Д. 329. Л. 85–111.

135

Аксельрод Е. Двор на Баррикадной: Воспоминания, письма, стихи. М.: НЛО, 2008. С. 207.

136

Гавриил Александрович Шульц (1904–1984) — скульптор.

137

Алексей Ильич Тенета (1899–1972) — скульптор и график. Фамилия его, кстати, исконно русская: «тенёта» — в древности сеть для ловли зверей.

138

Аксельрод Е. Двор на Баррикадной: Воспоминания, письма, стихи. М.: НЛО, 2008. С. 239, 240.

139

Аксельрод Е. Двор на Баррикадной: Воспоминания, письма, стихи. М.: НЛО, 2008. С. 189.

Там же. С. 265.

141

«Удивление вызывает не выставка. На выставке есть работы хорошие и плохие. Удивление вызывает тон многих записей, которые показывают, с каким неуважением, с какой легкостью беремся мы ценить без серьезного разбора многолетний труд художников. Мало того. Даже интеллигентные люди не стесняются ругать последними словами тех, кто не разбирается в искусстве, — ведь это же не вина этих людей, а плод определенного воспитания», — написал один из посетителей.

Слуцкий Б. Масштабная экспозиция // Литературная Россия. 1966. 28 октября. № 4.

143

Жена Горшмана Шира Кушнир станет знаменитой еврейской писательницей Широй Григорьевной Горшман (1906–2001), а ее средняя дочь Суламифь — художником-костюмером, женой и ангелом-хранителем великого Иннокентия Смоктуновского.

144

«После получения большей мастерской на втором этаже Лабас эту лестничку перенес туда, а после его смерти Леони Беновна отдала меньшую часть из двух ступенечек мне, — вспоминает Евгения Иннокентьевна. — Теперь это „изделие“ Татлина находится у Дмитрия Владимировича Сарабьянова».

145

«С выставки в Копенгагене приобрели мою лучшую картину из серии „Октябрь“, а еще одиннадцать работ купили с выставки советских художников в Америке». «Автопортрет на фоне картины „Октябрь“ 1929 года» хранится в Картинной галерее Костромы.

Склеенова В. И. Смоленский городской краеведческий музей в годы войны //www.libfl.ru/restitution/conf/skleenova-r.html.

147

Аксельрод Е. Двор на Баррикадной: Воспоминания, письма, стихи. М.: НЛО, 2008. С. 6.

Щекин-Кротова А. В. Из бесед с В. Д. Дувакиным // Наше наследие. 2011. № 100.

Про эти расписки-квитанции, которыми часто вместо денег Савицкий расплачивался с владельцами, вспоминают многие. Нынешний директор уверяет, что музею в Нукусе удалось расплатиться по ним только к 1992 году, спустя восемь лет после смерти Савицкого. На самом же деле со многими так и не расплатились, и наследники до сих пор пытаются выяснить судьбу проданных музею картин.

150

Владимир Семенович Семенов (1911–1992) — видный советский дипломат. Был советником при советской военной администрации в Германии, потом верховным комиссаром СССР и чрезвычайным и полномочным послом в ГДР и, наконец, заместителем министра иностранных дел.

151

Поколение Леони Нойман было совсем иначе воспитано, поэтому и отличалось особым поведением. Женя Буторина, рассказывая о Лабасе, вспомнила похороны Павла Кузнецова: его вдова, художница Елена Михайловна Бебутова, тоже отказывалась сидеть во время панихиды, а на поминках держалась спокойно и даже поменяла строгий черный костюм на фривольную розовую кофточку. Когда же гости разошлись и в квартире осталось совсем немного людей, она вдруг произнесла: «По-моему, вечер удался. Павел Варфоломеевич любил, когда вечер удавался».